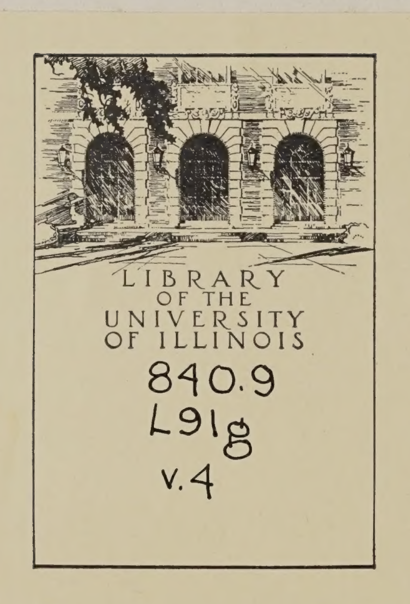

840.9
L91g
V.4


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS
840.9
L91g
v.4

# GESCHICHTE

DER

# FRANZÖSISCHEN LITERATUR

IM

## XVII. JAHRHUNDERT

VON

FERDINAND LOTHEISSEN

VIERTER BAND.

WIEN
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN
1884.

# Inhalt des vierten Bands.

## Die Epoche der klassischen Literatur und der Niedergang.

Seite

Einleitung ..... 3

I. Das Lustspiel. Molière, sein Leben und seine Werke ..... 7

Molière's Jugend ..... 11

Wanderungen in der Provinz ..... 16

Rückkehr nach Paris. Die Jahre 1658—1664 ..... 21

Tartuffe. Don Juan. Le Misanthrope, 1664—1667 ..... 33

Letzte Lebensjahre, 1667—1673 ..... 48

II. Molière's Bedeutung in der Geschichte des Lustspiels ..... 63

III. Die Lustspieldichter neben und nach Molière ..... 85

IV. Die Tragödie. Racine, sein Leben und seine Werke ..... 115

Racine's Jugendzeit und erste dichterische Versuche 1639—1665 119

Racine in den Jahren 1666—1677 ..... 139

Die letzten Jahre Racine's 1677—1699 ..... 187

V. Der Charakter der französischen Tragödie ..... 205

VI. Tragiker neben und nach Racine ..... 231

VII. Die Neige des Jahrhunderts. Mme de Maintenon und ihr Einfluss 251

VIII. La Bruyère ..... 287

IX. Fénelon ..... 307

X. Die Memoirenliteratur ..... 329

Saint-Simon ..... 344

XI. Der Uebergang zum neuen Jahrhundert. Bayle und das Erwachen des kritischen Geistes ..... 359

Register ..... 377

Vierter Band.

---

# Die Epoche der klassischen Literatur und der Niedergang.

Die dramatische Literatur, die uns noch zu besprechen bleibt, bildet den Glanzpunkt der klassischen Literatur Frankreichs. In ihr fand der Geist der Nation seinen getreusten Ausdruck, und der Charakter der Ludovicianischen Epoche spiegelte sich in ihr, wie in keiner andern Gattung der Literatur.

Es gilt dies gleicherweise von der Tragödie wie von dem Lustspiel. Besonders die erstere entsprach so ganz dem Charakter der bourbonischen Monarchie, dass man die eine nicht ohne die andere verstehen kann. Wie das Königthum in vornehmer Würde strahlte, wie es alle Gewalt in sich koncentrirte und einheitlich vorging, so erschien auch die Tragödie ehrfurchtgebietend und stolz. Auch sie verlangte Einheit der Aktion, vornehme Haltung, edle Sprache. Sie brachte eine Welt von Königen und Helden zur Darstellung, und während in andren Zweigen der Literatur eine bürgerliche Richtung mehr und mehr zu Tage trat, bewahrte die Tragödie den aristokratischen Charakter, den sie von ihrem Beginn an gewählt hatte. Sie vertiefte sich, wurde Meisterin in der Zeichnung menschlicher Leidenschaften, menschlicher Charaktere, und lernte gewaltige Wirkung zu erzielen, ohne das Gesetz strengen Masshaltens zu überschreiten. Sie herrschte, so lang die alte Monarchie in Kraft und unbestrittener Hoheit bestand. Schien es doch, als verknüpfe die beiden ein geheimes Band der Sympathie, und als ginge eine belebende Kraft vom Thron auf die Tragödie über. Als die Monarchie schwächer

wurde, kränkelte auch die Tragödie. Die Form blieb, der Geist aber verflüchtigte sich. Im Gefühl dieser Verarmung versuchte sie ihre Geltung auf andre Weise zu behaupten, und trat in den Dienst der neuen philosophischen und politischen Ideen, die im 18. Jahrhundert Frankreich erfüllten. Allein sie gerieth damit in eine Strömung, die ihr vollends alle Kraft raubte. Und doch stand sie in Ehren, so lange sich die alte Monarchie, der alte Adel, kurz die alte Ordnung des Staats und der Gesellschaft erhielt. Als diese zusammenbrachen, musste auch sie stürzen. Darum war es ein aussichtsloses Beginnen, als man in der Mitte unseres Jahrhunderts, in voller demokratischer Strömung, die alte vornehme Tragödie wieder zu beleben versuchte. Das wahre Publikum, zu dem diese hätte reden können, war längst nicht mehr vorhanden.

Die französische Tragödie hat fast zwei Jahrhunderte geherrscht, und nicht allein in Frankreich. Damit liefert sie wohl schon den Beweis, dass sie ihre eigenthümliche Bedeutung gehabt hat. Sie bildete den glanzvollen Abschluss einer grossen Entwicklung. Später fand sie erbitterte Gegner; ein andrer, völlig entgegengesetzter Geschmack gelangte zur Herrschaft und behauptet sich noch heute. Darum darf man sich nicht von dem absprechenden Urtheil eines für seine Partei, seine Zeit, seinen eigenen immerhin zweifelhaften Geschmack kämpfenden Romantikers oder Naturalisten beirren lassen, will man zu einer richtigen Würdigung der französischen Tragödie gelangen.

Leichter einigen sich die Meinungen über das französische Lustspiel, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls seinen Höhepunkt erreichte. Denn Molière, ihr Meister, schloss nicht nur eine wichtige Epoche in der Geschichte der Komödie ab, er begründete gleichzeitig eine neue Richtung, die sich in ihrem Hauptcharakter bis zum heutigen Tag erhalten hat und darum keinerlei Schwierigkeit für das Verständniss bietet. Ohnehin hat sich die Komödie, ihrer Natur entsprechend, von jeher an ein grösseres Publikum gewendet und sich nicht ängst-

lich in engen Grenzen gehalten. Sie suchte ihre Stoffe in dem bunten Leben, das sie umwogte, und Molière war am wenigsten der Mann dazu, sich zu beschränken. So wurde die Komödie populär und schöpfte aus der Berührung mit dem Volk immer neue Kräfte. Sie übertraf darum auch ihre vornehme Schwester, die Tragödie, an Lebenskraft, und erhielt sich trotz mancher Schwankungen und Gefahren bis zu unserer Zeit lebendig.

Wir betrachten nun in den folgenden Abschnitten diese beiden Gattungen, die Tragödie und die Komödie, die sich in zwei Dichtern, in Racine und Molière, so zu sagen verkörperten. Wir beginnen mit der letzteren, welche sich bereits in ihrer neuen Weise befestigt hatte, als die erstere noch ihren Weg suchte.

---

# I.

# Das Lustspiel.

## Molière, sein Leben und seine Werke.

Wir haben das französische Lustspiel in seiner langsamen Entwicklung bis zu Quinault und Thomas Corneille verfolgt, ohne erhebliche Leistungen zu finden*). Der »Menteur« ist die einzige Komödie, welche in der Geschichte des Theaters vor Molière grössere Aufmerksamkeit beanspruchen kann. Wohl gab es neben den Obengenannten eine Reihe von Männern, du Ryer, Boisrobert, Beys und andre, welche sich mit Eifer der Komödie widmeten, allein sie boten fast immer nur Bearbeitungen italienischer oder spanischer Stücke, die für das französische Publikum etwas Fremdartiges behielten, und man kann bei ihnen kaum von einem Fortschritt reden. Ohne besondere Gedanken, ohne Tiefe des Gemüths und ohne einen weiteren Blick blieben sie einfache Arbeiter für den Tagesbedarf der Bühnen. Ihren Lustspielen fehlte es zudem an Leben und Wahrheit. Die Personen, die darin auftraten, glitten Schattenbildern gleich über die Bühne, und ihr Thun war unberechenbar, da ihnen jeder bestimmte Charakter abging. Politische und religiöse Fragen zu behandeln, mochte allerdings die Vorsicht verbieten, und keine leidenschaftliche Erregung hiess die Dichter deren Gebote übersehen. Aber auch im socialen Leben mit seinen vielfältigen gewichtigen Fragen fanden sie keine Anregung zur ernsteren Behandlung.

Nicht besser stand es mit der Posse, die schon längst keine Fühlung mehr mit dem Volksleben hatte. Auch auf diesem Gebiet war die italienische Komödie das Vorbild, das ängstlich nachgeahmt wurde. Ausnahmen, wie Cyrano's Posse »le Pédant

---

*) Vergl. Bd. I S. 261 ff., II S. 85 ff., 353 ff. und III S. 91 ff.

joué“, die wenigstens einige originelle Zuthat aufwiesen, waren durch ihre Plumpheit wo möglich noch ungeniessbarer.

Die Richtung, welche der Geschmack in den Jahren der Minderjährigkeit Ludwig XIV. genommen hatte, erklärt diese Erscheinung vollkommen. Wenn überall Affektation herrschte, war es dem Lustspiel schwer, einen natürlichen Ton anzuschlagen. So weit konnte es freilich in der Ziererei und der Entstellung des Gefühls nicht gehen, wie die Tragödie, die ja vom modernen Leben sich ganz losgelöst hatte. Darum begann auch im Lustspiel zuerst die Umkehr. Die Vorliebe der vornehmen Gesellschaft für Charakterstudien, geschriebene Porträts und psychologische Beobachtungen musste die Reaktion begünstigen. Dass sich aber das Lustspiel mit überraschender Schnelligkeit zur Höhe emporschwang, verdankte es in erster Reihe dem Genie Molière's, dann aber einer Reihe günstiger Umstände, welche die Arbeit des Dichters wesentlich förderten. Ein Molière war doch nur damals, in jener Epoche des Uebergangs aus der älteren in die moderne Zeit, möglich. Erstünde heute wieder ein Mann mit gleichen Gaben, mit demselben Reichthum des Gefühls, des Humors, der poetischen Kraft; wäre er, gleich Molière, vertraut mit den praktischen Forderungen der Bühne, er würde schwerlich leisten können, was Molière geleistet hat. Denn diesem kam es zu statten, dass die französische Komödie noch nach keiner Seite hin gebunden war. Noch herrschte das mittelalterliche Possenspiel mit seiner groben Freiheit und seinen stehenden Charakteren, aber alles drängte zu einer Reform. Zudem stand die französische Gesellschaft selbst am Ausgang einer ernsten Krise, aus der sie vielfach verändert hervorgegangen war. Der moderne Staat war begründet, das moderne Bürgerthum begann sich zu entwickeln. Die Centralisation des Landes und seiner Kräfte hatte dem Hof und der Hauptstadt solchen Einfluss gegeben, dass diese beiden dem ganzen Land ihren Geschmack aufzwangen, dass die Sitte, die sich hier ausbildete, zum Gesetz auch für die Provinz wurde. Was bei Hof und in Paris für richtig und schön galt, musste überall so angesehen werden. Nun erst war ein feineres Lust- und Schauspiel möglich, weil der Dichter zu einem ganzen Volk reden konnte.

Dazu kam ein weiterer günstiger Umstand. Ein jugendlicher Monarch schenkte den dramatischen Spielen seine volle Gunst und schützte mit mächtiger Hand den kühnen Dichter, der sich in der Zeichnung seiner Zeitgenossen manchmal grosse Kühnheit erlaubte.

So fand Molière den Boden geeignet für seine Arbeit. Er schloss die lange Entwicklung der alten Komödie als deren Meister ab, und begründete gleichzeitig das moderne Lustspiel, das er ebenfalls auf eine seitdem nicht wieder erreichte Höhe zu stellen wusste.

## Molière's Jugend.

Jean Baptiste Poquelin, der sich später Molière nannte, war aller Wahrscheinlichkeit nach am 15. Januar 1622 zu Paris geboren. Sein Vater war Hoftapezier, zugleich königlicher Kammerdiener und ein wohlhabender Mann. Ueberhaupt gehörten die Poquelins, die schon lange in Paris ansässig waren, zu den soliden bürgerlichen Familien der Stadt und standen in allgemeiner Achtung. Im Lauf des 17. Jahrhunderts werden mehrere Mitglieder des zahlreichen Geschlechts in hervorragenden Stellungen erwähnt. Der eine war Schöff des Pariser Handelsgerichts, ein anderer Doktor der Theologie und Dekan der Pariser Fakultät, ein dritter Direktor der indischen Handelsgesellschaft.

Der Vater des Dichters besass ein Haus in der Rue St. Honoré, das als Abzeichen einen in Holz geschnitzten Apfelbaum aufwies, an dem einige Affen emporkletterten, weshalb das Haus auch „Zu den Affen“ genannt wurde. Dort erblickte der Knabe das Licht der Welt und verbrachte die Jahre seiner Kindheit.

Schon im Jahre 1632 verlor er seine Mutter. Obschon bereits nach einem Jahr eine Stiefmutter in das Haus einzog, wird doch von Misshelligkeiten zwischen ihr und den Kindern erster Ehe nichts berichtet.

Der Vater hatte, wie es scheint, besondere Absichten mit seinem Erstgebornen. Er gab ihm einen guten Unterricht und schickte ihn in das von Jesuiten geleitete Collége de Clermont zu Paris, damit er sich humanistischen Studien widme. Das muss etwa von 1636—1641 gewesen sein. Um jedoch nichts zu ver-

säumen, liess der Vater seinem Sohn nebenbei die Nachfolge in seinem Amt als Kammerdiener zusichern. Nach seinen Gymnasialstudien genoss Jean Poquelin noch den Unterricht des Philosophen Gassendi gemeinsam mit einigen Freunden, dem leichtgesinnten Chapelle, der ihm Zeit seines Lebens treu blieb, mit Bernier, der sich später durch grosse Reisen in Asien bekannt machte, und Hesnault, der als Dichter auftreten sollte. Gassendi, ein Anhänger der Epikuräischen Atomenlehre und des englischen Sensualismus, führte die jungen Leute, denen sich auch noch der streitlustige Cyrano Bergerac anschloss, in die Philosophie ein. Molière beweist in seinen Lustspielen freilich nur, dass er den schwerfälligen Formelkram der vor Gassendi und Descartes herrschenden Philosophie kennt. Doch dürfen wir annehmen, dass ein geistvoller Mann, wie Gassendi, der sich vorzüglich gegen das erstarrte System der Aristoteliker des Mittelalters erhob, seinen Schülern mehr bot, als solches Wissen. Er hatte eine freiere Weltanschauung, und es ist bezeichnend, dass zwei der jungen Leute, Hesnault und Poquelin, sich an eine Uebersetzung von Lucretius' »De rerum natura« wagten. Hesnault verbrannte seine Arbeit später aus religiösen Skrupeln; Molière's Uebersetzung fand sich unter den zahlreichen Manuskripten, die er hinterliess. Doch ist sie seitdem verloren gegangen. Die Witwe verkaufte sie um 600 Livres an einen Buchhändler, der sie aber dann nicht zu drucken wagte und das Manuskript verzettelte. Eine Scene im zweiten Akt des »Misanthrope« soll eine Stelle aus der Uebersetzung enthalten, einige Verse über die Blindheit der Liebenden; doch sind dieselben mehr eine freie Bearbeitung, keine Uebertragung des entsprechenden Abschnitts bei Lucrez*).

Auf Wunsch des Vaters soll sich Jean Poquelin dann den Rechtsstudien zugewendet, in Orléans die Würde eines Licentiaten der Rechte erworben haben, was nicht schwer fiel, und darauf in die Liste der Pariser Advokaten eingetragen worden sein. Mehr als eine Stelle der Lustspiele verräth die juridischen Kenntnisse des Dichters. Doch ist die Geschichte dieser Jugend-

*) Lucretii De rerum natura, IV, v. 1149 ff. und le Misanthrope II, sc. 4, die Worte der Éliante v. 153 ff.

jahre nicht ganz klar. Unter anderem wird erzählt, dass er im Frühjahr 1642 König Ludwig XIII. in Stellvertretung seines Vaters in den Süden Frankreichs begleitet habe.

Jedenfalls gestaltete sich sein weiterer Lebensgang anders, als der Vater wünschte.

Das stürmische Pariser Leben scheint ihn in seine Wirbel gerissen zu haben. Ohnehin richtete sich des jungen Mannes Sinn auf ein höheres Ziel. Wenn es auch heisst, dass ihn Madeleine Béjart, eine Schauspielerin, in ihre Netze gelockt und ihm den Gedanken zum Theater zu gehen, eingegeben habe, so dürfen wir doch annehmen, dass Poquelin von Jugend auf für das Theater schwärmte und den Beruf zum Künstler in sich fühlte. Lebte er doch in einer Zeit, in der das Theater mit einemmal der wahren Kunst sich zuwandte und Corneille die dramatische Dichtung mit idealem Sinn, mit echter Begeisterung erfüllte. Jean Poquelin war vierzehn Jahre alt, als der »Cid« und die »Mariamne« das Publikum entzückten. Er mochte wohl von dem Glanz dieser Werke und deren Darstellung geblendet werden, und als Corneille in seinem »Menteur« die erste französische Charakterkomödie schuf, hat ihr der 22jährige Poquelin vielleicht klopfenden Herzens gelauscht und in der Darstellung solcher Werke seine Aufgabe erkannt. Denn er dachte zunächst wohl nur daran Schauspieler zu werden; viele Jahre vergingen, bevor er selbst ernstlich an eigne dichterische Arbeiten dachte. Madeleine Béjart, deren Familie durch den Tod des Vaters in Bedrängniss gerathen war, fasste den Entschluss, eine eigne Schauspieltruppe zu bilden, in der sie sich natürlich die Hauptrolle vorbehielt. Der junge Poquelin gehörte zu den eifrigsten Anhängern dieser Idee und erklärte sich bereit, der Gesellschaft als Schauspieler beizutreten. Seine schauspielerische Gabe hatte er bis dahin nur in Dilettantenvorstellungen bewiesen, und sein Entschluss rief in seiner Familie die grösste Aufregung hervor. Der Schauspielerstand war trotz König Ludwig's Edikt noch missachtet, und die guten bürgerlichen Kreise sahen nicht ohne Grund mit Abscheu auf die abenteuerlichen Gesellen, die oft nach den verschiedenartigsten Schicksalen zum Theater verschlagen worden waren. Dass sich Poquelin einer öffentlichen Theatergesellschaft anschliessen wollte,

fand darum entschiedne Missbilligung auf Seiten der Verwandten und besonders des Vaters, doch blieb er bei seinem Vorsatz und trat als Mitglied in die neugebildete Truppe, die sich »l'Illustre Théâtre« nannte. Damals legte er sich, der Sitte gemäss, den Namen Molière bei, den er später zu so hohem Ruhme bringen sollte. Warum er gerade diesen Namen wählte, ist nicht ersichtlich. Der Name Molière fand sich auch sonst noch. Man kannte einen Romanschriftsteller François de Molière, sowie einen Tänzer und Musiker Namens Louis de Mollier oder Molière, der im Dienst des Königs stand. Auch tragen mehrere Ortschaften in der Landschaft Le Quercy, dem heutigen Département du Lot, diesen Namen, und man hat die Vermuthung ausgesprochen, dass die Poquelins dort Verwandte gehabt hätten, weshalb der Name in der Familie geläufig gewesen sei*). So sind wir für die Jugendzeit des Dichters fast immer auf Vermuthungen angewiesen.

Das Jahr, in welchem das »Illustre Théâtre« begründet wurde, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Doch deuten manche Angaben auf das Jahr 1643 hin, und zwar spielte die Gesellschaft zuerst in der Provinz, wahrscheinlich um ihre Kräfte zu erproben**). Im December eröffnete sie ihre Bühne in einem zum Theater umgewandelten Ballhaus des Faubourg St. Germain. Wurden auch die jungen Künstler anfangs durch die Gunst des Herzogs Gaston von Orléans, der sie mehrmals in seinem Luxembourg-Palast vor sich spielen liess, getragen, so verloren sie diese Stütze nach kurzer Zeit, als der Herzog ins Feld zog, und es währte nicht lange, so sah sich die Unternehmung verschuldet. So einfach die Einrichtung des Schauspielsaals auch war, sie hatte doch Opfer gefordert und war nur zum kleinsten Theil bezahlt worden. Man hatte auf beträchtliche Einnahmen gerechnet, und als diese ausblieben, war der finanzielle Ruin nicht abzuhalten. Die Gläubiger legten Beschlag auf die Kasse, und die Künstler geriethen in bittre Noth. Der

---

*) A. Cambon, Vorwort zu G. du Boulan's „Le secret d'Alceste", Paris, A. Quantin 1879.

**) Ueber das Dokument, das die Anwesenheit des „Illustre Théâtre" in Rouen während des November 1643 beweist, siehe den „Moliériste" Juni 1879 S. 79 ff.

Grund ihres Misslingens mag in ihrer geringen Kunst, in der Konkurrenz mit den zwei andern Pariser Theatern zu suchen sein. Sie selbst schrieben ihn der unvortheilhaften Lage ihres Theaters zu und siedelten auf das andere Seineufer, auf den Quai des Ormes über, wo sie abermals ein Ballhaus für sich einrichten liessen. Schon erscheint Molière als die Seele des ganzen Unternehmens, wenn er auch dem Namen nach nicht an der Spitze stand. Auf dem Quai des Ormes wurde das Elend nur noch grösser. Es kam so weit, dass Molière in die Schuldhaft abgeführt wurde. Zum Glück fand sich ein Freund, der sich für ihn verbürgte und ihm möglich machte, den Kampf weiter zu führen. Freilich nicht in Paris, sondern in der Provinz, wo die Gesellschaft auf ein dankbareres Publikum hoffen und sich zugleich die nöthige Schulung erwerben konnte. Bevor die jungen Künstler jedoch diesen schweren Entschluss fassten, mussten sie sich fragen, ob sie nicht besser daran thäten, die Laufbahn, die ihnen der Enttäuschungen so viel gebracht hatte, aufzugeben. In der That sah Molière einen Theil seiner Kameraden abfallen, da diese vorzogen, sich einem friedlich bürgerlichen Gewerbe zu widmen, anstatt in dem Land umherzuziehen. Er aber blieb fest, und es ist wohl nicht allzukühn, wenn man seinen Entschluss, bei der schweren Kunst treu zu beharren, dem Bewusstsein seiner Kraft und seiner echten Künstlernatur zuschreibt. Er hat sich überhaupt sein Leben lang als energisch und fest in der Verfolgung der einmal gefassten Pläne erwiesen.

Allein um Paris verlassen zu können, musste er zunächst seine Gläubiger sicherstellen. Vater Poquelin half diesmal aus; er verbürgte sich für seinen Sohn, und so stand dessen Wanderung nichts mehr im Weg. Es sei gleich hier gesagt, dass Molière später, als er zu Reichthum gelangt war, allen Verpflichtungen aus der ersten schweren Zeit gewissenhaft nachkam.

So begann er ums Jahr 1647 seine Wanderjahre, die ihn auf Kreuz- und Querzügen durch ganz Frankreich führten. Seine Truppe war indessen so zusammengeschmolzen, dass sie mit ihren Kräften nicht mehr ausreichte und gern den Vorschlag annahm, den ihnen der Leiter einer Provinztruppe, Dufresne,

machte. Dieser war nach Paris gekommen, um seine Gesellschaft zu vervollständigen, was er durch den Eintritt Molière's und seiner Freunde auch erreichte.

## Wanderungen in der Provinz.

Es ist nicht genau zu bestimmen, wann die neu organisirte Gesellschaft ihre Wanderungen durch die Provinz begann. Vielleicht machte sie schon im Jahr 1646 einige kleinere Züge von Paris aus, wo Molière noch durch die Ordnung seiner Angelegenheiten zurückgehalten wurde. Aber mit dem Jahr 1647 oder spätestens 1648 begann die regelmässige Rundfahrt durch das Land. Etwa elf Jahre währten die Wanderjahre Molière's, aber wenn von dieser Epoche seines Lebens auch verhältnissmässig wenig bekannt ist, bildete sie doch einen wichtigen Abschnitt desselben. Er reifte in diesen Jahren zum Mann heran, erwarb Lebenserfahrungen und Menschenkenntniss; sein Auge schärfte sich und die Fülle der mannigfaltigen Gestalten, die er später in seinen Werken vorführte, war zum grossen Theil schon während der Reisen durch das Land gesammelt worden.

Molière war von Anfang an ein Hauptmitglied der Dufresne'schen Truppe und hatte häufig den Direktor zu vertreten. Wann er wirklich die Führung übernahm, wird nicht ge[illegible]t, doch scheint er schon in den letzten Jahren der Reisen das eigentliche Haupt der Unternehmung gewesen zu sein.

Das Leben einer wandernden Truppe war nicht gerade glänzend. Es barg sich noch ein gut Stück Zigeunerthum in den unstät umherirrenden Gesellschaften. Allerdings gab es viele Abstufungen, von der Künstlerschaar angefangen, die in den grossen Städten, vor dem hohen Adel der Provinz und den Landständen spielen durfte, bis zu der verkommenen Truppe herab, die in kümmerlicher Weise ihr Leben fristete.

Die Schilderungen, die Scarron in seinem »Roman comique« von dem Leben einer Schauspieltruppe bietet, sind in mancher Hinsicht stark aufgetragen, in der Hauptsache aber entsprachen sie der Wirklichkeit. Man braucht nur die Erzählungen zu hören, welche die Schauspieler unseres Jahrhunderts von den Zuständen innerhalb solcher fahrenden Gesellschaften machen, um

Scarron's Realismus zu verstehen. Welcher Art das Publikum oft war, vor dem man zu spielen hatte, beweisen die Possenscenen, welche Molière zugeschrieben werden und die er als Lockmittel verfasste. Und doch gehörte die Molière'sche Gesellschaft bald zu den angesehensten Provinztruppen und darf wohl mit den guten Gesellschaften, die im vorigen Jahrhundert in Deutschland umherzogen, etwa der Ackermann'schen oder der Seyler'schen, verglichen werden.

Der Geschmack der Provinz mag noch derbere Kost verlangt haben, als man sie selbst in Paris zu bieten gewöhnt war. Dafür aber war man auch wohl freier von dem falschen Pathos, das sich in die hauptstädtische Schauspielkunst eingeschlichen hatte; und wenn Molière später mit soviel Nachdruck auf grössere Wahrheit und Einfachheit des Spiels drang, wenn er in seinen Dichtungen die natürliche Rede herrschen liess, dürfen wir auch darin eine Wirkung der Erfahrungen sehen, die er in der Provinz gemacht hatte.

Andrerseits brachte das unruhige Umherziehen, das intime Zusammenleben der Gesellschaft eine grosse Gefahr für das sittliche Gefühl mit sich, das nur zu leicht abgestumpft wurde. Wenn Molière in seinen späteren Dichtungen nicht allein genialen Hu[illegible] spielen liess, sondern auch tragische Töne anschlug, wenn er in die Tiefe des Herzens griff und die Leidenschaft in ihren verschiedensten Aeusserungen schilderte, so hatte er diese Kenntniss des Lebens und des menschlichen Gemüths theuer bezahlt. Ein Dichter wie Molière entsteht nicht in der friedlichen Studirstube und nicht auf dem ebenen Weg einfach bürgerlicher Existenz.

Die Bedürfnisse des Repertoires veranlassten Molière zuerst eine Anzahl fremder, meist italienischer Stücke, für seine Gesellschaft einzurichten. Er war nicht allein einer der Hauptdarsteller, er war auch der Dramaturg der Gesellschaft. Er verfasste selbst eine Reihe grobkomischer Scenen, die als Nachspiel auf Tragödien folgen konnten. Noch sind zwei solcher Possenspiele erhalten, die ihm zugeschrieben werden, »la Jalousie du Barbouillé« und »le Médecin volant«. Ein drittes Stück »Mélisse«, ein Schäferdrama, möchte man neuerdings ebenfalls als Molière's Arbeit

hinstellen. Allein der Herausgeber hat seine Annahme durch keinerlei triftige Gründe glaubhaft machen können*). Daneben aber werden noch andre Stücke erwähnt, die von Molière herrührten, offenbar ähnliche possenhafte Scenen; während der Zeit der Wanderung verfasst, wurden sie noch später in Paris von Zeit zu Zeit gegeben, wie das Register La Grange's beweist**). Wir kennen jedoch nur die Titel dieser Stückchen, „Les trois Docteurs rivaux“, „le Docteur amoureux“, „le Docteur pédant“, „Gros-René écolier“, „Gorgibus dans le sac“, „le Fagoteux“. Vielleicht kamen dazu noch ähnliche Possen, die aber zu La Grange's Zeit schon von dem Repertoire abgesetzt waren. An sich ohne Werth, lehrten sie Molière doch das Geheimniss der scenischen Wirkung kennen. Er erprobte in kleinen Skizzen die Wirksamkeit einzelner Charakterzeichnungen, die er später ausführte. Die Zahl der Stücke, welche Molière in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens schrieb, ist erstaunlich gross, wenn man an die Arbeitslast denkt, die auf ihm als Direktor und Schauspieler ruhte. Sie wird eher erklärlich, wenn man annimmt, dass er in seinen Papieren eine Menge von mehr oder minder ausgeführten Skizzen und Stückchen hatte, die in der Provinz entstanden waren und die er später vortrefflich verwerthen konnte. „Gorgibus dans le sac“ erinnert durch den Titel an eine heitre Scene der „Fourberies de Scapin“ (III, 2), und in dem „Fagoteux“ lag wohl der Keim zu dem genial-tollen „Médecin malgré lui“.

Wir brauchen hier die Kreuz- und Querzüge der Molière-schen Truppe nicht im Einzelnen zu verfolgen. Es genügt zu

*) S. Nouvelle collection Molièresque, herausgeg. vom Bibliophile Jacob. Bd. II. „Mélisse“. 1879.

**) La Grange, eigentlich Charles Varlet, trat mit 20 Jahren in die Molière'sche Truppe als erster Liebhaber ein und erwarb sich die Freundschaft und das Vertrauen seines Direktors, der ihm im J. 1667 das wichtige Amt eines „Sprechers“ übertrug, in welcher Eigenschaft La Grange den Verkehr mit dem Publikum hatte. La Grange ist für die Geschichte Molière's, wie des ganzen französischen Theaters wichtig geworden, weil er ein Tagebuch über die Vorgänge im Theater schrieb, vom J. 1659—1685, das noch erhalten ist und das man als das „goldne Buch der Comédie française“ bezeichnet hat. Vergl. Lotheissen, Molière S. 124. Régistre de La Grange, publié par les soins de la Com. franç. Paris 1876.

sagen, dass man ihr auf dem Weg über Nantes (1648) nach den Städten des Südens folgen kann. Im Jahr 1651 kam Molière nach Paris zurück und liess sich von seinem Vater einen Theil seines mütterlichen Erbtheils auszahlen. Man könnte daraus den Schluss ziehen, dass auch damals die Geschäfte nicht glänzend gingen, allein da keine andern Nachrichten ähnliches besagen, ist eine solche Annahme doch etwas gewagt.

Immerhin ist nicht zu bezweifeln, dass die späteren Jahre glänzender und fruchtbringender waren als die erste Zeit. Die Truppe besuchte nun hauptsächlich die Städte des Rhonethals und des Languedoc, spielte in den Jahren 1652 und 1653 in Lyon, wo sie grossen Erfolg hatte, wurde von dem Prinzen Conti, dem Gouverneur des Languedoc, berufen und trat in Pézenaz vor den Ständen auf, ging nach Montpellier und Avignon, war 1655 wieder in Lyon, im Winter 1656—57 in Béziers, wo der Landtag sich versammelte. Ihr Ruf war so gross, dass sich keine andre Truppe neben ihr in der Gegend halten konnte. In den Jahren 1657 und Anfangs 1658 findet man Molière wieder in Avignon, Lyon, Grenoble. Von dieser letzteren Stadt brach er zu Ostern plötzlich nach Rouen auf, wo er den Sommer über Vorstellungen gab und die Heimkehr nach Paris vorbereitete, ein Entschluss, der ihm wol immer vorgeschwebt hatte *).

Während seines Aufenthalts zu Lyon hatte er, wahrscheinlich im Jahr 1655, sein erstes grösseres Lustspiel »L'Étourdi« zur Aufführung gebracht. Die Form, in der uns dasselbe heute vorliegt, ist wohl nicht die ursprüngliche; Molière hat später manche Aenderungen daran vorgenommen. Aber der Inhalt, die Anlage und der Gang des Stücks blieben doch dieselben. Noch sehen wir Molière darin ganz von den Italienern abhängig; seine Personen sind Schattenfiguren, die Verwicklungen possenhaft und unmöglich. Jeder Akt bildet fast ein selbstständiges Stück und eine eigentliche Komposition fehlt. Der »Étourdi« ist die freie Bearbeitung des »Inavvertito« von Nicolo Barbieri (1629), nur

*) Ueber die Wanderungen Molière's in der Provinz vergl. Mangold, Molière's Wanderungen in der Provinz; über sein Zusammentreffen mit Dassoucy Band II dieses Werkes, Abschnitt XIII, S. 492.

dass Molière noch mancherlei Scenen und Züge aus andren Lustspielen in das seinige einfügte. Der eigentliche Held des Stücks, der durchtriebene Mascarille, reisst seinen leichtsinnigen Herrn in Abenteuer mit fort, die schon die Grenzen des Scherzes überschreiten und als Gaunerstreiche Missbehagen erregen. Doch die alte Posse nahm es in diesem Punkt nicht sehr genau, wenn sie nur bei ihrem Publikum Heiterkeit erregte. Und diesen Erfolg erzielt der »Étourdi« auch noch heute bei jeder Aufführung. Mascarille wird dadurch erträglich, dass er sich selbst persifflirt. Er ist ein humorvoller Schurke, der selbstgefällig von seinen Werken spricht und die Durchführung seiner Anschläge wie eine Art Sport, eine Ehrensache, betrachtet.

Auf den »Étourdi« liess Molière ein zweites fünfaktiges Lustspiel »Le Dépit amoureux« folgen, das zum erstenmal in Béziers den 6. December 1656 aufgeführt wurde. In ihm tritt bereits ein grosser Fortschritt zu Tage. Nicht als ob der Dichter sich schon völlig von der traditionellen Manier des Lustspiels losgesagt hätte. So wie Corneille seinen »Cid« nur nach langer vorbereitender Arbeit gefunden hatte, so sehen wir auch bei Molière eine langsame Entwicklung. Der »Dépit« lehnte sich wiederum an ein italienisches Vorbild an, das Lustspiel »L'Interesse« von Nicolo Secchi. Allein Molière begnügte sich nicht damit, das fremde Stück zu bearbeiten, obwol auch die Bearbeitung eine entschiedene Verfeinerung war; er verflocht in die verwickelte und unmögliche Intrigue des italienischen Stücks ein zweites Lustspiel eigner Erfindung, das in seiner Art meisterhaft ist. Die feine Charakterzeichnung und der Schatz von Gedanken, die in allen Scenen dieses zweiten Stückes verstreut sind, lassen bereits den Dichter der späteren Meisterwerke ahnen. Eine göttliche Heiterkeit lebt in diesem Theil des »Dépit«, der in den Augen Molière's offenbar der wichtigste war, da er nach ihm dem ganzen Stück den Namen gab. Schon schlug der Dichter den Weg zum höheren Lustspiel ein.

Rouen war wegen seines lebhaften Interesses für die Literatur bekannt. Unweit der Hauptstadt gelegen, nahm es Theil an deren geistigem Leben, und so erschien ein Gastspiel in der grossen normännischen Stadt als die beste Vorbereitung für Paris.

Wie Molière daselbst mit den beiden Corneille bekannt wurde, und Pierre Corneille durch das neuerwachte Interesse am Theater zu fernerer dramatischer Thätigkeit veranlasst wurde, haben wir schon früher erzählt*). Von Rouen aus konnten auch die nöthigen Vorbereitungen für die Uebersiedelung nach Paris am besten getroffen werden. Zwei Theater bestanden dort, mit welchen man den Kampf wagen musste. Zunächst war da das Theater des Hôtel de Bourgogne, das eine kleine Subvention aus der Kasse des Königs erhielt und dessen Mitglieder sich königliche Schauspieler nennen durften. Es pflegte hauptsächlich die Tragödie, in deren Darstellung es als unübertroffen galt. Die zweite Bühne war die des »Théâtre du Marais«, das um die Zeit, als Molière nach Paris zurückkehrte, mit den Stücken des jüngeren Corneille besonderes Glück machte**). Molière's Schritt war also immerhin gefährlich genug. Allein er wagte ihn, und das Glück erwies sich ihm freundlich. Die Umstände waren doch günstiger als es den Anschein hatte. Eine Umwälzung im Geschmack bereitete sich vor; die Richtung auf das Einfache und Naturwahre, die eine Zeit lang ganz verdrängt worden war, sollte wieder die Oberhand gewinnen und Molière einer ihrer Hauptvertreter werden.

## Rückkehr nach Paris.

### Die Jahre 1658—1664.

Der achtzehnjährige Bruder König Ludwig's, Herzog Philipp von Orléans, wünschte, weil es so Mode war, eine Schauspieler-Gesellschaft in seine Dienste zu nehmen. Molière hatte bei Hof einflussreiche Gönner, unter anderen den Herzog von Conti, und so wurde ihm die Erlaubniss gewährt, vor dem Hof eine Vorstellung zu geben, um zu zeigen, dass er den Anforderungen des Herzogs genügen könne. Im alten Louvre, in der »Salle des gardes«, wo sich schon so manche historisch denkwürdige Scene abgespielt hatte, war die Bühne aufgeschlagen, auf welcher am 24. October 1658 Molière vor dem König, dem Herzog von Orléans und dem ganzen Hof auftrat. Man gab den »Nicomède«

---

*) S. Band II, Abschnitt VIII, S. 298.

**) S. Band III, Abschnitt I, S. 94.

von Corneille, und die Vorstellung gefiel. Doch hatten die Künstler mit der Erinnerung an die Vortragsweise und das Spiel der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne zu kämpfen, und darum trat Molière am Schluss der Tragödie vor und richtete an den König die Bitte, noch eins der Stückchen ansehen zu wollen, welche in der Provinz so viel Beifall geerntet hätten. König Ludwig nickte Gewährung und sah noch die Posse »le Docteur amoureux«, in welcher Molière die Hauptrolle hatte und durch sein ausgelassenes Spiel den Hof belustigte. Damit erwarb er des Königs Gunst, die ihm auch bis an sein Ende erhalten blieb.

Der nächste Gewinn dieses Erfolgs war gross, denn Ludwig bewilligte der Molière'schen Truppe den Theatersaal des „Petit-Bourbon", der als der Rest des alten Palastes der Familie Bourbon noch erhalten war und an das Louvre stiess. Allerdings musste Molière die Benützung des Saales mit einer italienischen Gesellschaft theilen, allein er war doch der Sorge um ein Lokal enthoben, und durch diesen Beweis königlicher Gnade auch dem Publikum gegenüber in günstiger Lage, zumal der Herzog von Orléans der Gesellschaft gestattete, sich als »Troupe de Monsieur« zu bezeichnen.

Dennoch hatten die Künstler bei ihrem Beginn mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, und der alte Unstern schien noch immer über ihnen zu walten. Erst als Molière den »Étourdi« und den »Dépit amoureux« zur Aufführung brachte, und dem Pariser Publikum damit eine neue Weise der Lustspieldichtung sowie des komischen Spiels zeigte, wendete sich das Schicksal und lohnte das kühne Unternehmen.

Mit der Eröffnung seiner Bühne im Petit-Bourbon begann für Molière ein grosses thätiges Leben, das von Kämpfen aller Art bewegt wurde, aber auch reich an Erfolgen war. Der Aufenthalt in der Hauptstadt konnte nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben. Sein Gesichtskreis erweiterte sich, seine Ideen vertieften sich. Was er in der Provinz an Lebensanschauungen und Menschenkenntniss gewonnen hatte, das reifte nun heran.

Wir unterscheiden in dieser letzten Pariser Thätigkeit des Dichters drei Phasen, die sich zwar nicht ganz scharf von ein-

ander scheiden, aber doch deutlich erkennbar sind. Die erste Periode, welche die Jahre 1659 bis 1664 umfasst, zeigt Molière in literarischer Fehde gegen das Precieusenthum und die falsche Kunstrichtung, wie überhaupt im Kampf gegen jegliche Unwahrheit in der Empfindung. Sie wird durch die »Précieuses ridicules«, die »École des maris«, die »École des femmes« und den Streit um das letztere Stück zur Genüge charakterisirt.

Die zweite Epoche erstreckt sich von 1664—1667. In diesen Jahren schuf Molière eine neue Gattung, das Charakter-Schauspiel. Einsam, durch Unglück in seiner Familie verdüstert, bot er in seinen drei Dichtungen, dem »Tartuffe«, dem »Don Juan« und dem »Misanthrope« seine reifsten Werke. Auch in ihnen erhob er sich gegen die Unwahrheit und Heuchelei, allein nicht mehr in der Form des heiteren Lustspiels. Seine Sprache wurde leidenschaftlicher, seine Gedanken kühner, energischer. Es gibt kaum ein anderes Werk, in welchem sich Tragik und Scherz so harmonisch mit einander verbänden, als in »Tartuffe« oder dem »Misanthrope«.

Nach dem letztgenannten Schauspiel wandte sich Molière, als ob er des aufreibenden Kampfes müde wäre, einer anderen Richtung zu. Er griff öfters auf die frühere Gattung der Possenspiele zurück, welchen er nur einen festeren Untergrund zu geben wusste, so dass auch sie als wahrhafte Zeitbilder erscheinen. Daneben aber dichtete er auch Lustspiele der neuen, von ihm begründeten Art, — wahrhafte Charakter-Lustspiele, nur dass er in keinem derselben eines jener schweren Probleme behandelte, die ihn beim »Tartuffe« und »Misantrope« beschäftigt hatten. Diese dritte und letzte Epoche seiner Thätigkeit erstreckte sich von 1667—1673, dem Jahre seines Todes. Seine Dichtungen drängten sich damals zahlreicher als je, und die alte Laune schien dem Dichter in unverwüstlicher Kraft wieder zu Gebote zu stehen. Possen, wie »M. de Pourceaugnac«, »Die Gräfin d'Escarbagnas«, und der »Bourgeois gentilhomme«, Lustspiele wie der »Avare«, die »Femmes savantes« und der »Malade imaginaire« liefern dafür den Beweis.

Die Liste seiner Arbeiten ist damit keineswegs erschöpft; es finden sich daneben andere Lustspiele und dramatische Scenen,

leichte Waare ohne besonderen Werth. Man darf dabei nicht ausser Acht lassen, dass Molière Theaterdirektor war, und das Repertoire, sowie die Kasse oft Anforderungen an ihn stellten, die eine ernste dichterische Arbeit hemmten. So lang er lebte, und selbst lang nach seinem Tode, bildeten seine Werke die Hauptstütze seiner Gesellschaft.

Dazu kam die steigende Gunst, deren er sich bei dem König erfreute und die sich in Aufträgen für Festspiele und Prunkvorstellungen äusserte. Molière sah sich gelegentlich zu schneller Arbeit genöthigt, und im Drang der Geschäfte war es ihm nicht immer möglich, seine Kompositionen sorgfältig zu behandeln.

Die erste Periode wurde mit der einaktigen Posse »Les Précieuses ridicules« eröffnet, die am 18. November 1659 zur ersten Aufführung kam. Das Precieusenthum hatte schon mehr als einmal den Spott herausgefordert, stand aber immer noch in Kraft und Ansehen. Im Maraistheater hatte man schon einige Jahre zuvor (1656) eine »Académie des femmes« gespielt, die gegen die Precieusen gerichtet war, und ein Abbé de Pure hatte einen Roman »La Précieuse« geschrieben, in dem die italienischen Komödianten den Stoff zu einer Posse gefunden hatten*). Neu war also der Gedanke nicht, die Precieusen zur Zielscheibe des Spottes zu nehmen, aber neu war doch die Art, wie Molière angriff. So wuchtige Schläge waren gegen den herrschenden Ungeschmack noch nicht geführt worden, und sie waren doppelt empfindlich, weil sie zugleich mit solchem Humor gegeben wurden. Molière's Stückchen enthielt aber nicht allein einen scharfen Angriff, es diente auch gleichzeitig zur Abwehr. In jenen Kreisen, welche Ziererei und Prüderie als heiliges Gesetz anerkannten, hatte man sich gewiss schon entschieden gegen Molière ausgesprochen, hatte ihn getadelt, dass er die Posse, die von den grossen Theatern fast verbannt gewesen war, wieder zur Geltung brächte, und hatte die einfachere Weise seines Spiels kritisirt. Er wurde dadurch nur um so entschiedener auf die Seite der Unzufriedenen gedrängt, welche auf dem Gebiete

---

*) Siehe über die Precieusen Band III, Abschn. I, S. 56.

der Literatur entschiedene Reform verlangten. Er eröffnete seinen Feldzug fast gleichzeitig mit Boileau, dessen erste Satiren bald darauf bekannt wurden.

Die »Précieuses ridicules« haben noch viel mit der Posse gemein, wie sie früher beliebt war; sie führen noch die alten Spassmacher ein, sind aber doch in anderer Hinsicht himmelweit von der Art der alten Posse verschieden. Die Form ist noch ähnlich, der Geist ist bereits ein anderer. Die »Précieuses« wurden zu einer geistvollen socialen Satire, indem sie eine Zeitfrage behandelten, die sich überall vordrängte. Ist auch das Bild der precieusen Affektation und Geschmacklosigkeit darin mit stärkeren Farben gemalt, als vielleicht die Wirklichkeit aufwies, so sind doch die Personen des Stücks schon scharf charakterisirt und voll warmen Lebens.

Die »Précieuses ridicules« hatten einen grossen Erfolg. Vierundvierzig Vorstellungen folgten auf einander, was bei dem wenig zahlreichen Theaterpublikum ausserordentlich viel war. Ein Verbot der Aufführung erhöhte noch das Interesse der Pariser an dem Stück, zumal ein mächtiger Wille schnell den Widerruf des Verbots bewirkte. Molière hatte die kurze Zeit der Unterbrechung dazu benützt, um sein Stück noch einmal umzuarbeiten und zumal die Exposition lebendiger zu gestalten.

Getödtet wurde der precieuse Geschmack von Molière nicht, denn der Geist der Ziererei und Lüge ist unsterblich, und die französische Literatur, und nicht sie allein, hat immer aufs neue solche precieuse Anwandlungen aufzuweisen gehabt. Aber es gelang Molière doch, die Herrschaft des schlechten Geschmacks für längere Zeit zu brechen, zumal als er später in einem grösseren und reiferen Werke das Thema noch einmal behandelte.

Ein zweites Stückchen, »Sganarelle«, das Molière im Mai 1660 zur ersten Aufführung brachte, gehört ganz entschieden der alten Posse an, und bezeichnet deshalb keinen Fortschritt, so vortrefflich auch die Anlage sein mag, und so sehr es uns durch die Kunst überrascht, mit welcher Molière die Komik der Situation zu steigern verstand. Dass dieser den Geschmack des Publikums kannte, beweist der Beifall, den sein »Sganarelle« erwarb. Das neue Theater schien nach solchen Erfolgen wirklich

gesichert; es hatte seine Existenzberechtigung bewiesen. Plötzlich aber erwuchs ihm eine neue grosse Verlegenheit, welche ihm tödtlich werden konnte. Schon lang bestand der Plan, das Louvre auszubauen, und da in diesem Fall der Saal des Petit-Bourbon fallen sollte, musste Molière darauf gefasst sein, dass ihm eines Tags gekündigt würde. Mit unbegreiflicher Rücksichtslosigkeit aber theilte ihm die Intendanz ihren Entschluss erst im letzten Augenblick mit*). Molière sah sich über Nacht ohne Theater, und die Gefahr für ihn war gross, da es schwer war, ein geeignetes Lokal zu finden. Auch beeilten sich die rivalisirenden Gesellschaften, mit verlockenden Anträgen an die Mitglieder der Molière'schen Gesellschaft heranzutreten. Allein diese blieb ihrem Führer getreu, und als sich Molière in seiner Verlegenheit direkt an den König wandte, erhielt er die Bewilligung, in den alten Saal des Palais-Royal, jenen berühmten Theatersaal, den Richelieu hatte erbauen lassen, überzusiedeln. Freilich war derselbe in sehr verwahrlostem Zustand, und es kostete Zeit und Geld, bis er einigermassen anständig hergerichtet war, doch halfen die sogenannten »Visites«, Aufführungen bei Hof und in den Palästen des Adels, über die paar Monate hinaus, während welcher man ohne Bühne war. Ende Oktober 1660 begann man mit der Niederlegung des Petit-Bourbon, gegen das Ende des Januar 1661 konnte Molière sein neues Theater eröffnen. Die erste Novität, die er darin aufführen liess, war seine Komödie »Don Garcie de Navarre«, ein Schauspiel nach Art der spanischen Degen- und Mantelstücke. Es war eine Bearbeitung des italienischen Schauspiels »le gelosie fortunate del principe Rodrigo« von Cicognini, fand aber keinen Anklang bei den Parisern und verdiente ihn auch nicht. Das schwache Stück verschwand nach wenig Vorstellungen vom Repertoire. Molière hatte sich geirrt; er hatte eine Gattung des Dramas zu beleben versucht, die schon dem Absterben nahe war und für die er sich mit seinem Streben nach Wahrheit am wenigsten eignete.

Die kleine Scharte wurde bald glänzend ausgewetzt. Denn am 24. Juni 1661 bot Molière ein neues Lustspiel »L'École des

---

*) Siehe den Aufsatz „Claude Perrault et le théatre du Petit-Bourbon“ von M. Daspit de Saint-Amand in dem Juliheft des „Moliériste“ 1880.

maris«, mit dem er wieder den rechten Weg betrat. Der Fortschritt des Dichters ist darin deutlich erkennbar, und das neue Werk zählt zu den hervorragenden Dichtungen Molière's. Wiederum stützte er sich bei seiner Arbeit auf seine Vorgänger. Der Stoff war schon oft und mit Glück behandelt worden. Diphilus aus Sinope, Plautus und Terenz hatten sich seiner bemächtigt und den Einfluss der Erziehung darzustellen gesucht. Zwei Brüder ungleichen Charakters werden einander gegenübergestellt und jeder von ihnen hat einen Jüngling neben sich, den er erzieht. Der eine Bruder ist streng, egoistisch, engherzig; der andere gütig, nachsichtig und vertrauensvoll. In den meisten Stücken erweist sich die Güte als die bessere Führerin; nur Terenz kommt zum Schluss, dass die Menschen nichts taugen, ob sie nun streng oder mild erzogen werden. Lorenzino da Medici hatte das Thema in seinem »Aridosia« wieder aufgenommen, Pierre de Larivey dessen Stück ins Französische übertragen*), und nun trat auch Molière mit einem ähnlichen Lustspiel auf. Mit geschicktem Griff wusste er dem Terenz'schen Stück eine grössere Mannichfaltigkeit zu geben, indem er statt der beiden Söhne zwei Mädchen einführte, an welchen sich die Erziehungskunst der Brüder bewähren soll. Die neuere Komödie muss, den veränderten Verhältnissen des Lebens entsprechend, den Frauen eine grössere Rolle zuweisen, als es die Alten gethan. Zudem erweiterte Molière den Rahmen des alten Lustspiels, indem er als Verfechter der modernen Ideen für die Würde der Frauen, ihre Selbständigkeit und freiere Stellung in der Familie auftrat.

Das Jahr 1661 war für Molière ein Jahr fruchtbarer Thätigkeit. Zwei Monate nach der »École des maris«, am 17. August 1661, führte er ein neues Stück »les Fâcheux« auf. Freilich war es nur ein Gelegenheitsstück, das er für Foucquet in der Eile hatte schreiben müssen, und das bei dem glänzenden Fest in Vaux aufgeführt wurde, welches der Minister dem König gab. Die »Fâcheux« enthalten nur eine lose verknüpfte Reihe selbstständiger Scenen, in welchen Molière eine Anzahl Charakter-

*) Siehe Band I, Abschnitt X, S. 276.

bilder aus der vornehmen Gesellschaft vorführte. Dass er sich vor dem aristokratischen Publikum diese Freiheit nahm, ist das Merkwürdige an der Arbeit. Ebenso trat nun schon deutlich sein Widerwille gegen jegliche Pedanterie hervor. In Herrn Caritidès, der »Franzose von Geburt und Grieche von Profession« ist, verhöhnte der Dichter die dummstolzen und habgierigen Pedanten, die er später in einer Reihe gelungener Charakterbilder, von den beiden Philosophen in »Le Mariage forcé« bis zu Herrn Jourdain's Lehrer und den Herren Trissotin und Vadius herab, geisselte. An die »Fâcheux« knüpft sich die Erinnerung an den jähen Sturz Foucquet's, der kurze Zeit nach dem Fest verhaftet und zu lebenslänglichem Kerker verurtheilt wurde.

Am 20. Februar 1662 wurde Molière mit Armande Béjart, einem Mädchen von 19 Jahren, getraut. Er selbst zählte schon vierzig Jahre. Der Altersunterschied war also gross; grösser noch die Verschiedenheit der Charaktere, denn Molière war schon leidend, bedurfte der Ruhe und Schonung, während seine junge Frau den Glanz und die Unruhe, die Aufregung der Bühne liebte und sich in das bewegte Leben der Welt hinaus sehnte. Doppelt empfindlich wurde dieser innere Zwiespalt, da die Gesellschaft, in der sich das Paar bewegte, Anlass zur Eifersucht bieten musste. Armande galt als eine junge Schwester der Madeleine Béjart, war aber in Wahrheit deren Tochter. Nun hatte Madeleine aber lange Zeit in intimem Verhältniss zu Molière gestanden, und so war den Feinden des Dichters Gelegenheit zu gehässigem Angriff gegeben. Er habe seine eigene Tochter geheirathet, sagte man. Armande war allerdings schon geboren, als Molière's Verkehr mit Madeleine begann, aber hässlich war die Geschichte doch. Molière's Leidenschaft für das Mädchen muss gross gewesen sein, wenn er trotz all dieser Erinnerungen die Ehe abschloss*). Ist es zu weit gegangen, wenn man manche Verse Ariste's in der »École des maris« — des Stücks, das er schrieb, während er sich um Armande's Neigung bemühte — auf seine eigene Stimmung bezieht? Es heisst dort:

---

*) Ueber Armande Béjart, ihre Herkunft, ihr Verhältniss zu Molière gibt es eine ganze Literatur, die wir aber hier nicht anzuführen brauchen.

Sie findet Freud' an Kleidern, Band und Spitzen;
Was schadet's? Ihrem Wunsche füg' ich mich:
Das sind Behaglichkeiten, die man gern,
Wenn man das Geld hat, jungen Mädchen gönnt.
— — — — — — — — — — — — — — —
Ich weiss, dass uns're Jahre wenig stimmen,
Und volle Freiheit lass' ich ihrer Wahl.
Wenn dann viertausend Thaler sich'rer Rente,
Gefällige Sorg' und grosse Zärtlichkeit
In diesem Bund nach ihrer besten Einsicht
Den Unterschied des Alters auszugleichen
Vermögen, — wol, so nimmt sie mich; wo nicht,
Wähle sie einen andern. Ist ihr Schicksal
Ein bess'res ohne mich, — ich bins zufrieden,
Und gönne lieber einem jüngern sie,
Als gegen ihren Wunsch sie zu behalten*).

Im December 1662 erschien ein neues Lustspiel, das sich schon durch den Titel als ein Gegenstück zu dem vorhergehenden zu bezeichnen schien, „L'École des femmes". Genau betrachtet, bildet es eher eine Fortsetzung der »École des maris«, denn es behandelt dieselbe Frage der Erziehung, und führt wiederum einen älteren Mann als Liebhaber eines jungen Mädchens ein. Wenn dort der gütige Ariste, der egoistische Sganarelle sich um die Gunst ihrer Mündel bewerben, sehen wir in der »École des femmes« beide Charaktere in Arnolphe zu einem einzigen verschmolzen. Dadurch wird der Ton des ganzen Stücks ernster, fast schroff. Arnolphe ist im Grund eine edle Natur; er ist vertrauend, hilfebereit den andern gegenüber, und nur in der Behandlung des jungen Mädchens, Agnes, die er zu seiner Frau bestimmt hat, geräth er auf seltsame Abwege. Der Charakter Arnolphe's ist einer der schwierigsten, die Molière gezeichnet hat. Er ist nicht aus einem Guss; zwei Seelen kämpfen in seiner Brust, und obwol es ihm sehr ernst zu Muthe ist, wird er lächerlich und verdient sein Schicksal. Ist das Charakterbild darum weniger wahr? Das Lustspiel selbst bietet in seiner Anlage manche Schwächen und Unwahrscheinlichkeiten, die Charakteristik Arnolphe's aber ist vorzüglich. Wie der Dichter später in dem »Misanthrope« Alceste als einen edlen Mann zeichnet, der doch

*) Éc. des maris, I. 2, v. 119, übersetzt von W. Grafen Baudissin.

den Spott seiner Umgebung hervorruft, so zeigt auch Arnolphe dieselben Gegensätze, nur stärker und unvermittelter, wie es einem an die Posse streifenden Lustspiel gestattet ist.

Man hat in dem Stücke eine Art Beichte des Dichters finden, und in manchen Klagen Arnolphe's einen Weheruf Molière's hören wollen. Nicht dass man geglaubt hätte, Molière habe sich selbst in Arnolphe zeichnen wollen. Nur meinen manche Erklärer, er habe, vielleicht ohne es zu wollen, durch den Helden seines Lustspiels den Jammer des eignen Herzens verrathen. Sie nehmen an, er habe schon in den Honigmonden seiner Ehe bittere Erfahrungen über den Flattersinn seiner jungen Frau gemacht, und, da Molière selbst die Rolle des Arnolphe übernahm, lauten allerdings manche Verse bedeutungsvoll genug. So bricht er einmal in die Worte aus:

Ich war empört, ergrimmt, ich hasste sie,
Und dennoch fand ich nimmer sie so schön;
Nie war ihr Auge so voll Glanz erfüllt,
Nie schien sie mir so reizend; und ich fühle,
Ich trag es nimmer, wenn das Schicksal mir
Die schwere Prüfung wirklich vorbehält.
Wie? hätt' ich sie mit soviel Zärtlichkeit,
So sorglich mir erzogen, — sie als Kind
Ins Haus geführt, die schönste Zukunft mir
Geträumt — mein Herz an ihrem jungen Reiz
Erfrischt, und dreizehn Jahre lang gehofft
Sie mir heranzubilden — und nun kommt
Ein junger Geck, in den sie sich vernarrt,
Und stiehlt recht unter meinem Barte mir
Die halb schon anvermälte Braut*).

An einer andern Stelle wüthet er gegen sich selber und seine blinde Liebe:

Und dennoch lieb' ich sie, trotz ihres falschen
Verraths, und kann nicht leben ohne sie.
Thor, schämst du dich denn nicht? Ich knirsch' und wüthe,
Und schlüge gern mir zehnmal ins Gesicht**).

Doch muss man mit einer Deutung dieser und ähnlicher Stellen vorsichtig sein. Es liegt keine bestimmte Nachricht darüber vor, dass Molière schon damals von Eifersucht gequält wurde.

---

*) L'École des femmes, IV. 1. v. 13 ff. Uebersetzt von Baudissin.
**) Ibid. III. 5. v. 22 ff.

Die „École des femmes“ wurde von einem grossen Theil des Publikums günstig aufgenommen, fand aber in andern Kreisen entschiedenen Widerstand. Die Partei der Precieusen war über die familiäre Sprache des Stücks empört, und benutzte die plumpe und tadelnswerthe Zweideutigkeit der Rede in einer Scene zwischen Arnolphe und Agnes, um das ganze Stück zu verdammen. Den Precieusen zur Seite standen auch die Höflinge, die sich von dem frechen Günstling des Königs beleidigt glaubten, sowie einzelne rivalisirende Poeten und die Schauspieler der andern Bühnen, welche über die Kunst Molière's die Nase rümpften, und die er durch manch spöttisches Wort verletzt hatte*).

Ein hässliches Koncert missgünstigen Geschreis, bitteren Tadels begann rings um den Dichter. Um so ermuthigender war es für ihn, dass König Ludwig ihm in den Ostertagen des Jahres 1663, als der Streit um die „École des femmes“ noch fortwährte, ein besonderes Zeichen seiner Anerkennung gab. Der König bewilligte damals einer Reihe von Schriftstellern und Dichtern einen Jahresgehalt, und auch Molière liess er in die Liste der so Ausgezeichneten eintragen. Er bestimmte ihm eine Summe von tausend Livres jährlich. Der Werth der Gabe lag weniger in der Summe selbst, als in dem moralischen Gewinn, welchen sie Molière brachte.

Unter den eifrigen Anhängern, die Molière fand, befand sich auch Boileau, der in persönlichen Verkehr mit ihm trat und bald eine warme Freundschaft für ihn empfand. Ueber den Bund der vier Dichter Molière, Boileau, La Fontaine und Racine haben wir schon früher gesprochen, und brauchen hier nur daran zu erinnern**). Die ermunternde Stimme der Freunde war um so nöthiger, als auch der Tadel der Gegner nicht verstummte. Allerdings ging Molière aggressiv gegen seine Widersacher vor, und versuchte sie durch eine dramatische Scene: „La critique de l'École des femmes“, die er am 1. Juni 1663 zur Aufführung brachte, lächerlich zu machen. Wie er erwarten musste, rief er

---

*) Les Préc. ridic. sc. 9.

**) Siehe Band III, Abschnitt III, S. 134 ff.

damit nur weitere Entgegnungen hervor, und es entspann sich eine unerquickliche Fehde, die vor dem Publikum ausgefochten wurde. Sie drehte sich indessen nicht um Principienfragen, sondern blieb ganz persönlich, und ist darum auch ohne irgend welche Bedeutung für die Geschichte des Lustspiels. Unter den Antworten auf die »Critique« sind zwei zu nennen, zunächst ein Stück von De Vizé »Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes«, in der geklagt wurde, dass Molière die »belle comédie« zerstöre, dabei auch die Religion verspotte, und ferner „Le portrait du peintre« von Boursault, einem jungen, nicht unbegabten dramatischen Dichter, der aber damals noch wenig bekannt war und wol mit Unrecht glaubte, dass er unter dem Namen Lysidas von Molière in der »Critique« verspottet worden sei*).

Auch gegen andere Angriffe hatte sich Molière zu vertheidigen. Richteten doch selbst die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne eine Schrift an den König, in welcher sie sich beklagten, dass sie durch Molière aus ihres Monarchen Gunst verdrängt würden. Wie die Beschwerde, wandte sich nun auch die Vertheidigung direkt an den König. Im Oktober 1663 spielte Molière mit seinen Leuten ein neues kleines Lustspiel »l'Impromptu de Versailles« vor König Ludwig. Diesmal sollten die Kollegen vom Hôtel-Bourgogne gezüchtigt werden, und mit ihnen noch eine Reihe von Kritikern, unter andern auch Boursault. Der König wurde somit gewissermassen als Schiedsrichter angerufen. In dem Stück selbst wurde das übertriebene Spiel und die unnatürliche Redeweise der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne lächerlich gemacht, aber auch über die eingebildeten Junker, die sich vermassen, über literarische Werke urtheilen zu wollen, Gericht gehalten. Das Hôtel de Bourgogne zu rächen, antwortete der junge Montfleury, dessen Vater ein bekannter Schauspieler jenes Theaters war, mit dem Stückchen »l'Impromptu de l'Hôtel de Condé«. So wollte

---

*) Die „Zélinde" erschien anonym und man hat theils de Vizé, theils Villiers als Verfasser angenommen. Neuerdings ist de Vizé ziemlich allgemein als der Verfasser anerkannt; so von Despois in der Ausgabe der Grands Écrivains, auch von Mahrenholtz, Zeitschr. f. neufranz. Spr. u. Lit. II S. 16. Fritsche glaubt an eine Kollektivarbeit der beiden Männer.

der Krieg kein Ende nehmen, und es ist bedauerlich, dass Molière seine Zeit und seine Kräfte in so unfruchtbarem Gezänk verlor*). Bald jedoch sollte er in grössere Kämpfe verwickelt werden.

## Tartuffe. Don Juan. Le Misanthrope.
1664—1667.

Unter den rauschenden Festen, welche der jugendliche König veranstaltete, war das Fest der »Verzauberten Insel«, das in den Tagen vom 7. — 13. Mai zu Versailles gefeiert wurde, besonders glänzend. Der König versetzte seine Gäste in die Märchenwelt des »Rasenden Roland«, wo die Zauberin Alcine durch ihre magischen Künste eine Wunderinsel mit einem prächtigen Schloss erbaut und daselbst das Ideal eines sinnlich glücklichen Lebens zu verwirklichen strebt. Um diese Episode aus Ariost's Epos darzustellen, und sozusagen mit erleben zu lassen, bot der König alles auf, was Auge und Sinn fesseln konnte, Aufzüge, Feuerwerke, Ringelstechen, Gastmähler, Spazierfahrten und Schauspielvorstellungen. Molière und seine Gesellschaft wirkten bei den allegorischen Aufzügen mit und erheiterten den Hof durch eine Reihe von Aufführungen. Sie brachten ausser einer Wiederholung der »Fâcheux« und der lustigen Posse »Le Mariage forcé«, die Molière im Auftrag des Königs verfasst und schon im vorhergehenden Januar als Neuigkeit dem Hof gespielt hatte, noch zwei Novitäten »la Princesse d'Élide« und den »Tartuffe«. Das erstere Stück ist eine schwache Bearbeitung des Moreto'schen Lustspiels »El desden con el desden«, das in Deutschland unter dem Titel »Donna Diana« bekannt und beliebt ist. Molière hatte so wenig Zeit zu dieser Arbeit, dass er nur den ersten Akt in Versen schrieb, die anderen aber in Prosa verfasste. Von »Tartuffe« kamen nur die ersten drei Akte zur Aufführung. Der vierte, der die kühnsten Scenen enthält, wurde also noch nicht bekannt. Vielleicht waren die zwei letzten Aufzüge noch nicht vollendet,

*) Vergl. Mangold, „Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourgogne" in der Zeitschr. f. neufranz. Sprache und Literatur. Bd. I. Ueber die ganze Fehde Mahrenholtz, Molière's Leben und Werke S. 136 ff. Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke, S. 153 ff.

denn es hätte doch der fünfte Akt mit seiner Verherrlichung des Königs vortrefflich zu dem Fest gepasst.

Dass Molière gerade diese Gelegenheit wählte, um den »Tartuffe« aufzuführen, gehört zu den vielen seltsamen und widerspruchsvollen Erscheinungen jener Zeit. Noch währte der Kampf der Jesuiten und der Sorbonne gegen die Jansenisten, und gerade damals rüstete sich eine strenggläubige Partei, die Herrschaft über den König und den Staat zu erringen. Molière berührte mit seinem »Tartuffe« eine der brennenden Fragen der inneren Politik, eine jener Fragen, die selten offen behandelt und entschieden werden, und die doch oft, je nachdem die Entscheidung fällt, die Geschicke einer ganzen Generation bestimmen. Mit seiner neuen Dichtung mischte sich Molière kühn in den Kampf, der damals die Gemüther erbitterte und selbst den Hof entzweite. Er griff die fromme Heuchelei an, die überall nach der Herrschaft strebt. Er zeigte die Umtriebe Tartuffe's in der Familie, aber der Schluss lag nahe, dass andre in gleicher Weise auf grösserem Feld, in Staat und Kirche, vorgehen. Noch niemals war des Dichters Sprache so kühn gewesen, und wir erstaunen nicht, wenn wir hören, dass der König die öffentliche Aufführung des Stücks untersagte, so freundlich er sich auch zu Molière über den Werth desselben aussprach. Er fürchtete ein stärkeres Auflodern des kirchlichen Streits, obwol Molière sich zu einigen mässigenden Aenderungen verstand. Man suchte das Urbild des Tartuffe bald in dem einen, bald in dem andern Lager, und doch dürfen wir annehmen, dass Molière, freieren Blicks und über das kirchliche Gezänk sich erhebend, die Heuchelei in beiden Lagern erkannte. Unter den Jesuiten gab es, wie unter den Jansenisten, Leute genug, welche die Religion als Deckmantel für ihre unlauteren Absichten benutzten, und die Tartuffes finden sich zu allen Zeiten.

Das Verbot der öffentlichen Aufführung war ein schwerer Schlag für Molière. Dass ihm der König zugleich eine Summe von 2000 Livres als Vergütung für seine Mühe bewilligte, war keine Entschädigung, da eine jede Aufführung in Paris leicht soviel eingetragen hätte.

Die Festtage von Versailles brachten Molière noch einen weiteren schweren Kummer. Seine Frau scheint ihm dort zuerst wirklich die Treue gebrochen zu haben. Es gab eine Zeit der Misshelligkeiten zwischen den beiden Gatten, und wenn auch eine Versöhnung herbeigeführt wurde, die durch die Geburt einer Tochter im August 1665 noch gesicherter schien, so dauerte der eheliche Friede doch nicht lange, und Molière zog vor nach einem abermaligen Zwist von seiner Frau getrennt zu wohnen. Er fühlte sich krank und müde, und miethete in Auteuil, einem Vorort von Paris, ein kleines Landhaus, in das er des Abends nach den Geschäften flüchtete. Sein Knabe war 1664 gestorben; seine Tochter übergab er, sobald sie etwas herangewachsen war, einem Pensionat zu Auteuil. Um aber nicht ganz allein zu sein, adoptirte er einen Knaben, Michel Baron, den Sohn einer fahrenden Schauspielerin. Dieser wurde später einer der ersten dramatischen Künstler Frankreichs, erwies sich aber als undankbar gegen seinen Wolthäter.

In dieser Zeit der Verbitterung schuf Molière »Don Juan« und den »Misanthrope«, und auch in späteren Werken, selbst in den übermüthigsten Possen, überrascht er manchmal durch einen Ton schmerzlicher Klage. So lässt er im »Amphitryon« den von Zeus schmählich betrogenen Helden ausrufen:

Wie wenig fragt nach einem Lorbeerkranz,
Wer tief im Herzen solche Wunden fühlt!
Und ach, wie gern entsagt' ich allem Ruhm
Um Frieden im Gemüth! Aufs neue stets
Führt Eifersucht mir die Gedanken wieder
Auf meine Schmach*).

Wir sind von der Geschichte des »Tartuffe« etwas abgekommen, und doch sollte ihm das Stück noch viele Kränkungen bringen. Die Angriffe, die er wegen desselben erlitt, waren von ganz anderer Heftigkeit, als die, welche er früher abzuwehren gehabt hatte. Der König hatte nur die öffentliche Aufführung verboten, aber in den Privatkreisen des hohen Adels, bei Condé z. B., wurde das Stück um so öfter von Molière und seiner Truppe gespielt, und erregte um so grösseres Interesse. Wer es

*) Amphitryon III, 1. v. 19 ff. Uebersetzt von Baudissin.

nicht auf einer Bühne sehen konnte, suchte es wenigstens vorlesen zu hören, und Molière wurde in viele Gesellschaften geladen, damit er seinen „Tartuffe“ vortrage.

Der „Tartuffe“ bildete, zumal mit den beiden letzten Akten, welche das abscheuliche Bild des scheinheiligen und rachsüchtigen Mannes vervollständigen, einen gewaltigen Angriff gegen die allezeit mächtige Heuchelei. Derlei Darstellungen finden sich in der Literatur eines jeden Volkes. In Frankreich hatte sich schon im 13. Jahrhundert Rutebeuf gegen die gleissnerischen Pharisäer erhoben, und Jean de Meung hatte in seinem „Roman de la rose“ eine allegorische Figur, Faux-Semblant, eingeführt, welche die Bettelmönche, wie es scheint, repräsentiren sollte. Später hatte Mathurin Régnier in seiner Satire „Macette“ eine alte Betschwester gezeichnet, die sich als unverschämte Kupplerin enthüllt. „Verborgene Sünde ist schon halb vergeben!“ hatte sie gesagt, und Molière's Tartuffe sprach ihr nur nach, wenn er lockend und beschwichtigend bemerkte:

„Wer im Verborgnen sündigt, sündigt nicht.“ *)

Molière kannte diese Vorbilder, sowie er auch ohne Zweifel mit Pietro Aretino's Lustspiel „L'Ipocrito“ vertraut war. Einzelne Scenen des „Tartuffe“ enthalten auch Reminiscenzen an Boccaccio und Scarron. Allein die Quellen, aus welchen Molière geschöpft haben kann, kommen doch kaum in Betracht, wenn man den „Tartuffe“ als Dichtung würdigen will. Molière hat darin doch ein ganz originelles Werk geboten. Neben dem „Misanthrope“ steht der „Tartuffe“ als die gedankentiefste seiner Schöpfungen da, und nirgends hat der Dichter in der Feinheit der Charakterzeichnung so Vollendetes geleistet, wie in diesen beiden Schauspielen. Die Anlage des „Tartuffe“ ist vorzüglich und die Exposition wird von Goethe in den Gesprächen mit Eckermann (26. Juli 1826) ein „grosses Muster“ genannt. Sie sei nur ein einzigesmal in der Welt da, sie sei das Grösste und Beste, was in dieser Art vorhanden sei. In der That lehrt die erste Scene des ersten Aktes nicht allein sämmtliche Personen des Stücks

*) Vergl. Band I dieses Werks S. 110. M Régnier, sat. XIII v. 144. Tartuffe IV, 5. 120.

ihrem Charakter nach vortrefflich kennen, sie macht auch die ganze Situation klar und zeigt, um was es sich in dem Schauspiel handeln wird. Diese erste Scene ist von ausserordentlicher Kraft, voll Leben und Bewegung. Der Charakter des Tartuffe selbst ist eine meisterhafte psychologische Studie. Tartuffe erscheint erst im dritten Akt, allein wir kennen ihn schon lang vorher. Er füllt schon die ersten Aufzüge, denn alles dreht sich um ihn. Er hat in eine brave Familie Zwietracht gebracht und schickt sich an, sie völlig zu verderben, die Kinder zu verdrängen, die Frau zu verführen, sich des Vermögens zu bemächtigen. Wir wissen, wie sehr er bereits den gutmüthig blinden Orgon und dessen Mutter beherrscht, wie vordringlich seine Frömmigkeit ist, allein eine solche Frechheit, wie er sie bei seinem ersten Auftreten entwickelt, erwartet man doch nicht. Er überrascht durch die Komödie, mit der er sich einführt, und den Cynismus, mit dem er seinen frommen Sinn aller Welt kund thun will. Von dieser Scene an enthüllt sich der heuchlerisch gemeine Sinn des Mannes immer mehr; mit sicherer Hand zeichnet der Dichter das Bild, das immer schärfer und klarer zu Tage tritt. Selbst als er seiner Schlechtigkeit überführt wird, gibt Tartuffe seine Sache nicht verloren, und nur die Hand des Monarchen kann die bedrängte Familie retten.

Einen anscheinend gewichtigen Einwand gegen diese Darstellung des Heuchlers erhob schon La Bruyère. In seinen „Caractères“ schildert er einen frommen Heuchler, Onuphre, und bemerkt dabei ausdrücklich, dass derselbe nicht nach dem härenen Gewand und der Geissel rufe, wie dies Tartuffe thut; er handle aber so, dass man glauben müsse, er trage ein Bussgewand und geissle sich. La Bruyère findet, es sei kein Zeichen von Schlauheit, wenn der Heuchler einen reichen beschränkten Mann ausbeute, ihm sein Vermögen entwende und gleichzeitig dessen Frau nachstelle. Ein solcher Mensch dränge sich überhaupt nur an Leute heran, die ohne engere Familie dastehen. Er bedrohe immer nur Seitenverwandte und sei der Schrecken der Vettern und Basen, Neffen und Nichten*). Diesen Einwand

*) La Bruyère, Caractères chap. de la mode, n. 21.

La Bruyère's zu entkräften, hat schon Sainte-Beuve mit Recht darauf hingewiesen, dass die Bühne eine drastische Behandlung verlange, ein Buch aber, das sich an einen gesammelten Leser wende, eine andere Art der Zeichnung zulasse*). Doch scheint uns diese an sich gewiss richtige Bemerkung nicht zu genügen, um die Darstellung des Heuchlers bei Molière zu rechtfertigen. Wol aber erkennt man die Unhaltbarkeit der La Bruyère'schen Kritik, wenn man bedenkt, dass die Heuchler und Erbschleicher in verschiedener Weise auftreten, und je nach den Menschen, auf die sie wirken wollen, mit plumperen oder feineren Mitteln arbeiten. Tartuffe scheitert mit seiner hinterlistigen Spekulation auf das Vermögen Orgon's, weil er zugleich Elmire nachstellt; dies ist ein Fehler in seiner Berechnung, ein Fehler des Dichters in der Charakterzeichnung ist es nicht. Es zeigt im Gegentheil dessen Menschenkenntniss. Tartuffe gehört nicht in die Reihe jener Theaterbösewichte, die ohne Leben und Blut, einfache Abstraktionen des Lasters sind; er ist ein Mensch und lässt sich von seiner Leidenschaft hinreissen, auch einmal gegen seine Interessen zu handeln. Und diese Schwäche stürzt ihn.

Der Schluss des Schauspiels befriedigt nicht ganz, wie das überhaupt bei vielen Molière'schen Stücken der Fall ist. Die unmotivirte Einmischung des Königs bringt keine eigentliche Lösung. Doch darf man nicht übersehen, dass zu Molière's Zeit die königliche Gewalt wirklich so weit reichte und mehr als einmal sich Eingriffe in die Rechtsprechung erlaubte; dass also der Schluss des »Tartuffe« die Zeitgenossen nicht so sehr befremden konnte, wie uns.

Hatte Molière die Zeichnung des Heuchlers bei früheren Dichtern gefunden, so hatte doch keiner dieser Vorgänger sich zu solcher Kraft des Angriffs erhoben. Tartuffe ist typisch geworden, und dass er es werden konnte, zeigt seine Bedeutung. Neuerdings hat ein französischer Schauspieler den Versuch gemacht, Tartuffe als aufrichtigen Fanatiker zu spielen und ihn mehr als komische Figur zu behandeln. Wir werden sehen, dass man dies auch mit der Rolle des Alceste im »Misanthrope« ge-

---

*) Sainte-Beuve, Port-Royal. Paris, Hachette 1867. vol. III, ch. 16 u. 17.

wagt hat, und wenn diese Auffassung sich schon dort nicht bewährte, so erwies sie sich hier als ganz verfehlt.

Wenn man aber sieht, welche Erbitterung das Stück noch heute in grossen Kreisen hervorruft, so ahnt man, wie schwer der Angriff damals empfunden wurde. Wie viel grösser musste in jener Zeit die Empörung nicht allein derer, die sich getroffen fühlten, sondern auch wahrhaft frommer Seelen sein, welche in dem Schauspiel ein Aergerniss sahen! Allen im Eifer zuvor that es ein geistlicher Herr, Pierre Roullé, Pfarrer zu St. Barthélemy in Paris, der in seinem Pamphlet »le Roi glorieux«, das er gegen Molière schleuderte, geradezu den Feuertod als Strafe für den gottlosen Dichter verlangte. Der Antrag war ernst gemeint. Auf jeder Gotteslästerung stand nach den Gesetzen der Tod, und noch im Jahre 1666 wurde ein verkommener Poet, Claude Le Petit, wegen gottloser Verse in Paris gehängt. Molière musste sich ernstlich wehren. In seinem ersten »Placet au Roi« wies er auf den Unterschied zwischen der echten und falschen Frömmigkeit hin, und der König nahm seine Rechtfertigung gnädig auf. Er ertheilte der Molière'schen Gesellschaft die Erlaubniss, sich künftighin Comédiens du roi zu nennen und bewilligte ihr einen jährlichen Zuschuss von 6000 Livres. Roullé dagegen erhielt einen Verweis, der ihn veranlasste, sich zu entschuldigen. Allein wenn auch Molière im Schutz des Monarchen keine persönliche Gefahr lief, blieb das Verbot, das sein Schauspiel von der Bühne fernhielt, doch bestehen. Vergebens kam auch Boileau seinem Freund zu Hilfe, und sagte in seinem »Discours au Roi« (1665):

Sobald es heisst, ein Dichter rüste sich
Der Mucker heuchlerisches Thun zu schildern,
Gleich künden sie entsetzt der Stadt Paris,
Dass Umsturz drohe, völliger Ruin.
Ein solch' Gedicht ist ihnen Teufelswerk;
Sie zetern, dass man das Gesetz missachte,
Und selbst den Himmel zu verhöhnen wage!
Doch ob sie hinter falschem Eifer nur
Die eigne Schwäche zu verbergen trachten,
Wir wissen doch, dass sie die Wahrheit kränkt.
Vergebens streben sie, den stolzen Sinn
Zu decken mit dem Mantel strenger Tugend,
Sie kennen sich als Feinde alles Lichts,
Verachten Gott — und fürchten den Tartuffe *).

*) Boileau, Discours au roi, v. 91 ff.

Gereizt über den Widerstand, den er fand, schrieb Molière ein neues Schauspiel, seinen »Don Juan«, der am 15. Februar 1665 zum erstenmal aufgeführt wurde. »Don Juan« ist das Stück Molière's, das vom schärfsten Geist erfüllt ist. Wie so oft, griff er zunächst nach einem fremden Werk, das ihm einer Bearbeitung werth erschien, allein unter seiner Hand veränderte es völlig seinen Charakter.

Die Figur Don Juan's ist seit Mozart populär geworden und die Musik lässt den tragischen Inhalt der Oper ganz vergessen. Nicht so war es früher. In Spanien, aus dem das erste Don Juan-Schauspiel stammte, war der gewissenlose Edelmann Don Juan Tenorio aus Sevilla der Held einer viel verbreiteten, aber ernst gehaltenen Sage. Diese hatte Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina schrieb, dramatisch behandelt. Sein Stück »El burlador de Sevilla y Convidado di piedra" (»der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast«) schildert Don Juan als einen ausschweifenden Mann, dem nichts heilig ist, und zeigt ihn in einer Reihe von Liebesabenteuern, bei deren einem er den Vater der von ihm getäuschten Donna Anna ersticht. In seinem Uebermuth lädt er eines Tags die Bildsäule des Gemordeten zu Tisch. Der steinerne Gast kommt und fordert nun auch seinerseits Don Juan auf, zu einem Mahl in der Kirche zu erscheinen. Dort wird Don Juan mit höllischen Speisen bewirthet und zum Schluss von der Erde verschlungen.

Ob Molière Tirso de Molina's Stück gekannt hat, bleibt zweifelhaft. Allein aus Spanien war es nach Italien gekommen; dort hatte sich die Commedia dell' arte seiner bemächtigt, es mehrfach bearbeitet und ihm einen mehr possenhaften Charakter gegeben. Eine Bearbeitung von Giliberti wurde durch die Uebersetzung von Villiers (1659) in Frankreich bekannt*). Auch wird eine andre Bearbeitung von Dorimond erwähnt. Dieselbe war etwas älter als die von Villiers, und wurde auch von 1661

*) Genaueres über Villiers und sein Verhältniss zu Giliberti und Molière s. bei Mahrenholtz in Herrig's Archiv Bd. 63, Heft 1. Gedruckt erschien Villiers' „Festin de Pierre" in Amsterdam 1660. Neuerdings wurde das Stück von W. Knörich herausgegeben, Heilbronn 1881 (in K. Vollmöller's Sammlung französischer Neudrucke).

an in Paris aufgeführt. Molière aber scheint mehr das Villiers-sche Stück »Le Festin de Pierre« gekannt zu haben, schon weil es im Hôtel de Bourgogne gespielt wurde. Auch eine italienische Truppe, welche abwechselnd mit der Gesellschaft Molière's im Palais-Royal ihre Vorstellungen gab, fand mit ihren Don Juan-Aufführungen grossen Zulauf. Molière's Aufmerksamkeit war also leicht darauf zu lenken, und die schon bekannten französischen Uebertragungen schreckten ihn von einer neuen Bearbeitung nicht ab. Freilich lässt sein Stück deutlich erkennen, dass er es nach unregelmässigen Vorbildern gearbeitet hat. Er änderte nicht einmal den Titel »Le Festin de Pierre«, wahrscheinlich weil die andern Don Juan-Stücke unter diesem Namen populär geworden waren. Und doch gibt es keinen Pierre in seinem Drama. Ueberhaupt hat dasselbe mancherlei Schwächen. Denn es bietet nur eine lose mit einander verknüpfte Folge von Scenen und verräth in der Ausführung die Hast der Arbeit. Dabei aber ist es von einem ganz andern Geist erfüllt, wie seine Vorläufer. Der Molière'sche »Don Juan« spielt zwar auch auf der spanischen Halbinsel, zeichnet aber die vornehme französische Gesellschaft und wurde zu einer furchtbaren Anklage gegen einen Theil derselben. »Es ist etwas Schreckliches um einen grossen Herrn, der schlecht ist!« erklärt Sganarelle, der Diener Don Juan's, und er würde gern seinen Dienst verlassen, wenn er könnte. Von Zeit zu Zeit wagt er es, seinem Herrn ins Gewissen zu reden, soweit es ihm die Vorsicht erlaubt: »Wenn ich einen solchen Herrn hätte, würde ich ihm offen ins Gesicht sagen: Wagst du so den Himmel zu verhöhnen? Zitterst du nicht, wenn du das Heiligste verspottest? Armer Erdenwurm! (— ich rede mit dem bewussten Herrn —) du wagst das zu verspotten, was alle Menschen verehren? Meinst du weiser zu sein und dir alles erlauben zu dürfen, weil du von Adel bist, eine blonde Perrücke, Federn auf dem Hut, ein goldgesticktes Kleid und feuerrothe Bänder trägst? (— ich rede nicht zu Euch, sondern zu dem andern —)« *). Diese Warnung erinnert an die herben Worte, die Figaro dem Grafen Almaviva nachruft:

---

*) Don Juan I, 2.

»Was hast du denn gethan, um so viel zu verdienen? Du hast dir die Mühe gegeben, geboren zu werden, nichts weiter« *). Wie aber Figaro die nahende Revolution ahnen liess, so zeigte auch Molière's »Don Juan« die Umwälzung, die sich in dem Verhältniss der verschiedenen Klassen zu einander vorbereitete. Das Sinken des Adels tritt darin so deutlich zu Tage wie das Aufstreben des Bürgerthums. Eine berühmte Scene zwischen Don Juan und einem Bettler tritt fast ganz aus der gewöhnlichen Denkweise des 17. Jahrhunderts heraus und verkündet bereits die Zeit Voltaire's und der Skeptiker.

Auch diese neue Dichtung Molière's erregte den Zorn einflussreicher Kreise. Gleich anfangs wurde die Umänderung einiger Scenen verlangt, und nach fünfzehn Vorstellungen verschwand das Stück ganz vom Repertoire, wurde auch zu Lebzeiten des Dichters nicht gedruckt. Als man nach seinem Tod die erste Gesammtausgabe seiner Werke veranstaltete, wurde deren Veröffentlichung gehemmt, weil der »Don Juan« darin mitgetheilt war. Es mussten erst mehrere Blätter durch andere ersetzt werden, bevor der Verkauf gestattet wurde. Zum Glück entgingen zwei Exemplare der ursprünglichen Ausgabe dieser Censur, und die erste Form des »Don Juan« ist uns sonach erhalten **). Mit dem verstümmelten Text noch nicht zufrieden, goss Thomas Corneille später die Prosa Molière's in matte Alexandriner um, änderte die Tendenz des Stücks, und so entstellt wurde der »Don Juan« Jahre lang aufgeführt.

In das Jahr 1665 fallen ausser dem »Don Juan« noch das Gedicht »La Gloire du Val-de-Grâce«, zur Einweihung der von der Königin Anna erbauten und von Mignard durch Gemälde in der Kuppel geschmückten Kirche des Val-de-Grâce, und eine Posse, »L'Amour médecin«, die Molière im Auftrag des Königs

---

*) Beaumarchais, le Mariage de Figaro V. 3.

**) Das eine unverstümmelte Exemplar des „Don Juan" befand sich im Besitz des Polizeiministers (lieutenant général de police) von Paris, M. de la Reynie. Im Jahr 1819 brachte Auger in seiner Molière-Ausgabe zum erstenmal den richtigen Text nach dem auf der National-Bibliothek befindlichn Exemplar. Vergl. Ed. Thierry, Quatre mois du théâtre de Molière. Mahrenholtz p. 184 ff. Lotheissen 206 u. 266 ff.

in wenigen Tagen für eine Reihe von Festlichkeiten in Versailles zu schreiben hatte. Ohne besonderen dramatischen Werth, zeigt doch auch diese flüchtige Gelegenheitsarbeit die komische Kraft des Dichters. Das Stückchen gipfelt in dem Consilium von fünf Aerzten, in welchen das Publikum das Porträt der fünf königlichen Leibärzte erblickte*). Wie Molière gegen die Pedanten, so war er auch gegen die Aerzte eingenommen, und mit vollem Recht. Die Heilkunde war damals nichts als stolze Quacksalberei, und so sehr uns heute Molière in seinem Spott zu übertreiben scheint, so sehr entsprach doch seine ganze Darstellung der Wirklichkeit**).

Der nächste Sommer, 1666, brachte ein neues grosses Werk von Molière, ein Werk, das von dem Seelenschmerz des Dichters Kunde gibt, den »Misanthrope«. Wenn wir auch keine Nachricht hätten von den Kämpfen, die Molière zu bestehen hatte, von den Hemmungen, die man ihm entgegenstellte, und dem Herzeleid, das ihm von der eigenen Frau angethan ward, — der »Misanthrope« würde genügen, uns zu zeigen, in welcher Stimmung Molière damals sich befand. Ein glücklicher Mensch kann kein Schauspiel wie den »Misanthrope« ersinnen; es ist mit dem Herzblut des Dichters geschrieben, und die Bitterkeit der Empfindungen und Erfahrungen spricht sich offen, wenn auch indirekt, darin aus.

Der »Misanthrope« ist die Folge und Ergänzung der beiden vorhergehenden grossen Schauspiele, des »Tartuffe« und des »Don Juan«. In demselben Geist gehalten, gibt auch er ein Bild der vornehmen Kreise und der Unwahrheit und Charakterlosigkeit, die sich nur zu oft darin breit macht.

Die Freunde und Kenner Molière's lieben den »Misanthrope« vielleicht mehr als jedes andere seiner Stücke, und auch den Scharfsinn der Kommentatoren hat er in ungewöhnlicher Weise beschäftigt. Wie in der Fabel, so wollen sie auch am Schluss des Schauspiels ihre Morallehre finden. Man sieht ein

---

*) Vergl. Guy Patin's Brief v. 25. Sept. 1665. Ueber Guy Patin selbst s. Lotheissen, Molière S. 90—93 u. S. 371.

**) Vergl. Raynaud, les médecins au temps de Molière, Paris 1862. — Lotheissen, Molière S. 370 ff.

Räthsel in der Haltung Alceste's, des Menschenfeinds, und bemüht sich, dasselbe zu lösen. Der Generalkritiker des 18. Jahrhunderts, La Harpe, kam zum trivialen Ergebniss, dass Molière mit seinem »Misanthrope« die Menschen habe belehren wollen, dass auch die Tugend Mass halten müsse. Alceste thue Unrecht, allen Leuten die Wahrheit zu sagen. Dagegen hatte schon J. J. Rousseau die Anklage gegen Molière erhoben, dass er Alceste ehrlich und offen zeige und doch eine lächerliche Rolle spielen lasse.

Der Gedanke, dass der Menschenfeind als komische Figur aufzufassen und darzustellen sei, ist auch neuerdings wieder geäussert worden, gehört aber zu den vielen Geschmacklosigkeiten, durch welche sich übereifrige Erklärer seltsam hervorthun. Hält man sich bei dem Charakter Alceste's nicht an einzelne Verse, sondern an die Gesammterscheinung, so ergibt sich ein Eindruck, der nichts weniger als komisch ist. Freilich liegt in dem blinden Anstürmen Alceste's gegen das Herkommen und die gesellschaftliche Lüge ein Zug feiner Komik, aber man würde ihn zerstören, wenn man seinen Charakter als komisch auffassen wollte.

Alceste ist edeln Sinnes und aufrichtig, lauter in seinem Denken und Wollen; die Falschheit, die alle Verhältnisse vergiftet und das Leben zu einer einzigen grossen Lüge macht, empört ihn:

> Find' ich doch aller Orten nichts als feige,
> Unwürd'ge Schmeichelei und Ungerechtigkeit!
> Ich halt's nicht aus, es macht mich toll; ich will
> Der ganzen Menschheit offnen Krieg erklären *).

Alceste's Gemüth ist durch den Gegensatz, in den er mit der Gesellschaft geräth, erbittert und wird leicht hart. Er verweigert die Beobachtung gewisser Formen und Vorschriften, welche die Gesellschaft beobachten muss, wenn sie bestehen will, und stellt sich damit in direkten Gegensatz zu dem erfahrenen, weltgewandten Philinte, der ihn für einen unpraktischen Schwärmer hält, und uns dabei manchmal an Goethe's Antonio erinnert, der dem warmfühlenden Tasso so kühl entgegentritt. Uns freilich er-

---

*) Misanthrope I, 1, 89 ff., übersetzt von Baudissin.

scheint Alceste in anderem Licht. Wir fühlen mit ihm und begreifen, was er duldet. Er ist nicht eigentlich ein Feind der Menschen, wie der Titel des Stücks zu glauben verleitet. Alceste's Herz schwillt im Gegentheil von Mitleid und ist von dem Gefühl echter Humanität erwärmt. Wäre er sonst so unglücklich? Wenn er die Welt wirklich hasste, zöge er sich zurück und lebte einsam für sich hin. Aber dem ist nicht so, und gerade der Widerspruch zwischen seiner Liebe zur Menschheit und seine Ueberzeugung von der Schlechtigkeit derselben macht seinen Schmerz so tief. Darum darf man Molière's Dichtung auch nicht mit dem Shakespeare'schen »Timon« vergleichen, der in den Tagen des Glücks in toller Verschwendung seinen Besitz vergeudet, dann aber jeden Halt verliert. Durch die Art, wie Timon sein Missgeschick erträgt, stösst er uns geradezu ab und wir sehen uns hier vor zwei grundverschiedenen Charakteren, ja zwei ganz entgegengesetzten Welten.

Molière's Schauspiel ist eine meisterhafte Charakterstudie aus der vornehmen Gesellschaft, aber dramatisch wenig wirksam, besonders in seiner zweiten Hälfte. Man begreift es, warum der »Misanthrope« das grosse Publikum nicht besonders anzog. Der erste Akt ist bei weitem der stärkste und eindringlichste, aber die folgenden bieten keine Steigerung, und so tritt bei den Zuschauern leicht Ermüdung ein. Es fehlt dem Schauspiel der rechte Abschluss. Alceste erklärt, dass er sich in die Stille des Landlebens zurückziehen wolle, weil er dort allein noch ehrenhaft bleiben könne. Aber die Frage liegt nahe, ob er dort nicht gleichfalls Falschheit finden und in Zwiespalt mit den Menschen gerathen wird? So fordert das Stück zur Fortsetzung heraus, die denn auch ein Dramatiker der Revolutionszeit, Fabre d'Églantine, mit seinem Schauspiel »le Philinte de Molière« versuchte, ohne aber zu einer richtigen Lösung zu gelangen. Eine solche ist auch kaum möglich, wenn man keine Tragödie will. Alceste büsst, was er verschuldet hat. Für seine Zweifel gibt es keine Antwort, für solche Qualen keine Beruhigung, und das Bewusstsein davon erhöht die Schwermuth, die auf der ganzen Dichtung ruht.

Das Publikum zu lebendigerem Besuch des Theaters zu vermögen, liess Molière bald den Vorstellungen des »Misanthrope« noch ein heiteres Nachspiel folgen. Von August an wurde die Posse »Le Médecin malgré lui« als zweites Stück nach dem »Misanthrope« aufgeführt und erregte stürmischen Beifall.

Der »Médecin malgré lui« ist zum grossen Theil nach einem Fabliau des 13. Jahrhunderts gearbeitet, und möglicherweise aus einem der früheren kleinen Possenspiele erwachsen, die Molière während seiner Wanderungen durch die Provinz entworfen hatte. Unter den Titeln derselben wird wenigstens ein »Fagoteux« angeführt, und Sganarelle, der Arzt wider Willen, ist auch ein »Fagoteux«. Der »Médecin malgré lui« ist sicherlich eins der humorvollsten Stücke Molière's. Dass dieser trotz seiner Schwermuth solche von Heiterkeit überströmende Werke schaffen konnte, überrascht im ersten Augenblick. Dann aber erklärt es sich leicht, und Molière bietet nicht das einzige Beispiel eines Mannes, der tiefe Schwermuth im Herzen trug und dessen Werke in gewinnendem Frohsinn glänzten. Wir erinnern nur an Ferdinand Raimund.

Gegen das Ende des Jahres beanspruchte der König aufs neue Molière's Dienste. Wiederum handelte es sich um grosse Festlichkeiten, die diesmal in Saint-Germain zwei Monate hindurch statthatten. Ein Glanzpunkt derselben war ein grosses Ballet, »le Ballet des Muses«, in dem der König selbst mittanzte. Dasselbe bestand aus vielen selbständigen Abtheilungen, und für einige derselben hatte Molière zu sorgen. Als dritte »Entrée« brachte er zwei Akte eines Idylls »Mélicerte«, worin er das elegante, konventionelle Schäferspiel mit Grazie behandelte, und die Vielseitigkeit seines Talents bewundern liess. Er vollendete die Dichtung nicht, und ersetzte die zwei Aufzüge bei der erneuten Aufführung des Ballets durch einige Scenen mit Gesang und Tanz, die er als »Pastorale comique« bezeichnete. Später schob er als letzte »Entrée« noch ein possenhaftes Spiel »Le Sicilien« an, das man als einen Vorläufer der komischen Oper betrachten kann.

Bald nach dem Ende der Festtage zu Saint-Germain erkrankte Molière. Schon lange war er leidend, und die Aufregungen der letzten Jahre, die Anstrengungen seines Berufs steigerten

sein Uebel. Mehrere Monate musste er auf jede Thätigkeit verzichten, und das Jahr 1667 war für ihn nicht fruchtbar. Doch erneuerte er den Versuch, den »Tartuffe« zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Im Mai begab sich König Ludwig zur Armee nach Flandern. Vielleicht hatte er vor seiner Abreise dem Dichter, der noch immer nicht ganz genesen war, versprochen, den »Tartuffe« frei zu geben, zumal wenn einzelne anstössige Scenen darin gemildert würden. In einem späteren Bittgesuch an den König berief sich wenigstens Molière auf eine solche Zusage, was er doch nicht ohne Grund thun konnte. So ordnete er denn die Aufführung des so lang gebannten Stückes an, nur dass er es unter dem Titel »L'Imposteur« ankündigte und den Hauptträger desselben Panulphe nannte. Auch im Text hatte er einige Aenderungen vorgenommen. Der »Imposteur« wurde wirklich am 5. August aufgeführt, allein schon am Tag darauf erfolgte von Seiten des Parlaments-Präsidenten Lamoignon, der interimistisch die Leitung der Polizei übernommen hatte, ein strenges Verbot. Erbittert über diese abermalige Hemmung, schloss Molière sein Theater, bis dass der König entschieden habe. Zugleich sandte er zwei seiner Schauspieler in das Feldlager vor Lille, um König Ludwig's Hilfe zu erbitten. In der Schrift, die er ihnen mitgab, erlaubte er sich dem König gegenüber eine merkwürdige Sprache. Er erklärte seinen Entschluss, nichts mehr zu schreiben, wenn die Tartuffes diesmal Recht behalten sollten. Es klang durch diese Worte fast wie eine Drohung. Der König behielt sich die Entscheidung für die Zeit seiner Rückkehr nach Paris vor. Eine günstige Antwort war ihm durch das Verdammungsurtheil erschwert, das der Erzbischof von Paris, Hardouin de Péréfixe, wenige Tage nach der öffentlichen Aufführung des »Imposteur« gegen das Stück geschleudert hatte. Ein Jeder, der es aufführe, lese oder vortragen höre, wurde von dem erbitterten Prälaten mit der Exkommunikation bedroht. Auch später kämpfte die Kirche noch offen gegen den Tartuffe. Predigte doch Bourdaloue von der Kanzel herab gegen ihn*), und bis in die

*) Vergl. Band III S. 356.

neuste Zeit ist Molière wegen dieser Dichtung auf's heftigste angegriffen worden*).

Sieben Wochen blieb das Theater des Palais - Royal geschlossen, und Molière hielt sich noch länger von der Bühne fern. War es Verstimmung oder Krankheit? Es scheint indessen, dass König Ludwig nach seiner Rückkehr sein Versprechen erneute, und Molière damit wieder aufrichtete. Doch wurde die Erfüllung dieser Zusage, wenn überhaupt eine solche vorlag, noch geraume Zeit verzögert. Erst als der Streit mit den Jansenisten im Herbst 1668 so ziemlich beigelegt war und der religiöse Hader aufzuhören schien, gestattete der König die Aufführung des »Tartuffe«, der am 5. Februar 1669 seinen Einzug im Palais - Royal hielt. Molière hatte endlich gesiegt, aber um welchen Preis! Obwol der Zudrang des Publikums zu den Tartuffe - Vorstellungen so gross war, dass das Stück, in dem Molière selbst die Rolle des Orgon spielte, vierundvierzigmal hintereinander wiederholt werden konnte, betrat der Dichter doch seitdem das Gebiet des eigentlichen Charakterschauspiels nicht wieder.

## Letzte Lebensjahre.
1667—1673.

Nach dem in Krankheit und Aufregung verbrachten Jahr 1667 brachte die folgende Zeit wieder eine neue fruchtbare Thätigkeit. Mit Vorliebe wandte sich Molière nun abwechselnd der Behandlung alter lateinischer Stoffe und der Schilderung der bürgerlichen Kreise zu. Er schuf eine Reihe von Lustspielen, in welchen er den vollen Reichthum seines Humors glänzen liess. Doch ist ein Unterschied bemerkbar. Auch bei seinen früheren Lustspielen findet sich nur selten ungetrübte Heiterkeit; etwas Schwermuth mischte sich jederzeit leicht bei ihm in den Scherz. In den späteren Komödien aber wird der Zug von Bitterkeit

---

*) Louis Veuillot, Molière et Bourdaloue. Paris 1877. Ihm entgegnete H. de Lapommeraye, Molière et Bossuet. Paris 1877. Ueber diese äussere Geschichte des „Tartüffe“ vergl. Lotheissen, Molière, S. 213 ff. — Lindau, Molière in Deutschland. 1867. — Humbert, Geschichte des Tartüffe in Frankreich in der Zeitschr. für neufranz. Spr. u. Lit., Bd. III. — Desselben Verfassers „Molière in Deutschland“ und Mangold, Molière's Tartüffe, Kritik und Geschichte.

stärker und fühlbarer; sie führen uns häufig in ein zerrüttetes Familienleben, in eine Welt, in der die Schurken siegen, während die ehrlichen Leute genarrt werden und unterliegen.

Das Jahr 1668 brachte drei neue Werke, den »Amphitryon«, »George Dandin« und den »Avare«. Das erste Stück, der »Amphitryon«, fusst auf der Plautinischen Komödie Amphitruo, und behandelt die Sage von Alkmene, zu der Jupiter in Gestalt ihres in den Krieg gezogenen Gatten Amphitruo kommt, während Merkur als Sklave Sosias erscheint. Das lateinische Stück ist derb, mit wenig Respekt vor den Himmlischen, darf aber in dieser Hinsicht nicht nach modernen Begriffen beurtheilt werden. Die Alten sahen ihre Götter oft in Menschennatur, und lachten über sie, ohne zu glauben, dass sie damit einen Frevel begingen. Wenn am Schluss des Plautinischen Stücks Jupiter in den Wolken erscheint, um die Missverständnisse aufzuklären, und mittheilt, welche Ehre er Alkmenen angethan hat, so ist alles in Ordnung. Molière konnte sich mit solcher Behandlung der Sage nicht zufrieden geben, sie wäre einfach widerwärtig erschienen. Er fasste sie humoristisch auf, gab sie als einen Schwank, eine Verspottung der alten mythologischen Welt, etwa wie man in unserer Zeit die Sagen von Orpheus und Helena travestirt hat. Doch welch ein Unterschied zwischen der plumpen Manier der Offenbachschen Posse und dem geistvollen Spiel der Molière'schen Muse. Molière hat die Derbheit der Plautinischen Komödie gemildert, die Liebesscenen durch ein leichtes Pathos gehoben, das Ganze in feine Ironie getaucht. Er gab damit Anlass zu der abgeschmackten Beschuldigung, dass Molière unter dem Bild Jupiter's und Alkmene's das Verhältniss König Ludwig's zur Montespan habe entschuldigen, gewissermassen verherrlichen wollen. Zum Beweis dafür führte man das Wort Jupiter's an, mit welchem dieser den bestürzten Amphitryon tröstet:

Mit Jupiter zu theilen
Bringt keine Schmach*).

---

*) Amphitryon III, sc. 10:

Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore.

Die Geschichte von Amphitruo war indessen schon früher in verschiedener Art, als Schauspiel und Ballet, vor dem Hof dargestellt worden. Rotrou hatte in seinen »Deux Sosies« bereits eine Bearbeitung des Plautus versucht, und Molière hat gerade die Scene, in welcher jene oben erwähnte Stelle vorkommt, seinem Vorgänger entlehnt, aber, was hier entscheidend ist, gemildert. Bei Rotrou hiess es, dass Alkmene diesen Ehebruch sich als Ehre anrechnen könne und dass der Rang des Sünders dem Vergehen seine Schande nehme*). Hätte Molière dem König in so niedriger Art schmeicheln wollen, was nicht in seinem Charakter lag, er hätte jene Stellen ungeändert herübergenommen. Zudem liess er sein Stück im Palais-Royal vor dem Pariser Publikum aufführen, das doch eher geneigt gewesen wäre, eine Satire als eine Huldigung darin zu erblicken.

Sympathisch wirkt der »Amphitryon« nicht, aber das folgende Stück, »George Dandin«, das im Juli des Jahres 1668 zuerst in Versailles vor dem König zur Aufführung kam, befriedigt noch weniger. Hier, wie gleich darauf im »Avare« und später noch in anderen Stücken, führt Molière in die bürgerlichen Kreise, die er als ebenso verkehrt schildert wie die aristokratische Welt. Dandin, »ein Bauer«, wie das Personenverzeichniss sagt, ein »bürgerlicher Grundbesitzer«, wie wir ihn etwa heute bezeichnen würden, hat, von Eitelkeit verleitet, seinen Stand verachtet und die Tochter einer bettelstolzen Landjunkerfamilie geheirathet. Dieser Fehler verdirbt ihm das Leben. Von seiner Frau und Schwiegermutter, die ihn beide verachten, misshandelt und gequält, sieht er zu spät ein, dass nur Gleich und Gleich sich verbinden soll. »Vous l'avez voulu, George Dandin!« sagt er sich. Aber der schmerzliche Ruf der Selbstanklage gibt ihm keinen Trost. Ein treffliches Charakterbild bietet das Ehepaar Sotenville, das die Reihe der komischen Figuren Molière's aus dem Provinzadel er-

---

*) Rotrou, Les deux Sosies, V. 6:

> Alcmène, par un sort à tout autre contraire,
> Peut entre ses honneurs compter un adultère.

und in der 1. Scene:

> Le rang des vicieux ôte la honte aux vices.

Vergl. Oeuvres de Molière, éd. Despois et Mesnard, t. VI, p. 321.

öffnet. »George Dandin« ist eigentlich nur eine Erweiterung des alten Stückchens »La Jalousie du Barbouillé«, mit einer Anlehnung an eine Boccaccio'sche Novelle*). Dasselbe Thema, die falsche Ueberhebung des Bürgers, hat Molière bald noch einmal in seinem »Bourgeois gentilhomme« mit mehr Humor und grösserer Meisterschaft behandelt.

Der »Avare«, gleich dem »Don Juan« in Prosa geschrieben, wurde im Herbst zum erstenmal im Palais-Royal aufgeführt. Wie den »Amphitryon«, hatte Molière dieses neue Stück einer Komödie des Plautus, der »Aulularia«, nachgebildet, dazu auch verschiedene Ideen und Situationen aus französischen und italienischen Stücken, z. B. den »Esprits« von Larivey**) und der »Belle plaideuse« von Boisrobert herübergenommen. Kaum aber mag Molière in einem andern Stück die verschiedenen Lustspielelemente so gut verarbeitet, sie so sicher zu einem Ganzen und zwar zu einem Ganzen originalen Charakters verschmolzen haben. Die Plautinische Komödie wandelte er völlig um, indem er sie in die moderne Welt versetzte, und ein französisches reiches Bürgerhaus zeigte. Bei Plautus ist der Geizhals possenhaft übertrieben; er will keinen Rauch aus dem Schornstein entweichen lassen, und bindet sich während des Schlafs einen Schlauch vor den Mund um den Athem zu sparen***). Er war ein armer Tropf, der durch den Fund eines Schatzes unerwartet reich geworden ist. Molière gibt seinem Harpagon das Gepräge der Wahrheit; wir sehen in ihm den Geizigen, der von Haus aus reich ist, inmitten seines Reichthums aber darbt und nur an dessen Vermehrung denkt. Molière entrollt dabei ein düsteres Familiengemälde, und zeigt den Vater im Zwiespalt mit den Kindern, die sich offen gegen ihn auflehnen. Strenge Moralisten tadeln, dass er in Cléante, dem Sohn, einen pflichtvergessenen, seinen Vater verhöhnenden Menschen, einen Dieb gezeichnet habe. Sie übersehen dabei, dass Cléante keineswegs als ehrenhafter Mann hingestellt werden soll. Molière will

*) Boccaccio, il decamerone, VII. Tag, 4. Novelle.

**) Vergl. Bd. I. S. 277 über die Esprits. In dem Lustspiel von Boisrobert findet sich, wie im „Avare“, ein Geizhals, der unerkannt Geld zu hohen Zinsen ausleiht und der, wie es sich herausstellt, seinen Sohn als Schuldner hat.

***) Plauti Aulularia II, 4. v. 255 ff.

vielmehr zeigen, wie der gemeine Geiz des Vaters die ganze Familie verdirbt und auf Abwege führt. Goethe nannte den »Avare« ein grosses, in hohem Sinne tragisches Werk. (Gespräche mit Eckermann, Februar 1825). Trotzdem stellen wir das Stück nicht in die Reihe der grössten Dichtungen Molière's. Dazu ist es zu arm an Handlung und in der Komposition zu schwach. Neben Harpagon, dessen Zeichnung allerdings ein Meisterwerk ist, erscheinen die anderen Personen farblos und erwecken nur geringes Interesse.

Im folgenden Jahr — 1669 — schlug auch für den »Tartuffe« die Stunde der Erlösung. Wir haben schon oben vorgreifend erwähnt, dass der König endlich die Aufführung gestattete (3. Februar). In jener Zeit auch trat Molière nach dem Tod seines Vaters, der einige Wochen nach der ersten Tartuffe-Aufführung erfolgte (27. Februar), in den persönlichen Dienst des Königs. Denn er übernahm nun als Nachfolger seines Vaters die Stelle eines wirklichen Kammerdieners bei Ludwig XIV.*). Mit erneutem Eifer arbeitete er seitdem für die Unterhaltung des Königs bei den grossen Hoffesten. Man erhält den Eindruck, als hätte Molière damit seinem Fürsten den Dank für die Beweise seiner Gnade ausdrücken wollen.

Im Herbst wurde Molière mit seiner Truppe auf fünf Wochen nach Schloss Chambord beschieden, um durch seine Kunst eine Reihe von Festlichkeiten zu verschönen. Bei dieser Gelegenheit brachte er eine neue Posse zur Aufführung, die dem Hof wie später dem Pariser Publikum gleichermassen gefiel. »M. de Pourceaugnac« ist allerdings in derbem Stil ausgeführt, allein in seiner Art gelungen. Eine ausgelassene Laune herrscht hier als unumschränkte Meisterin, und fragt weder nach logischer Entwicklung, noch nach künstlerischer Komposition.

Ohne dramatisches Interesse war dagegen das fünfaktige Lustspiel »Les Amants magnifiques«, das Molière nach einer

---

*) Die Valets de chambre et tapissiers du Roy hatten keinen schweren Dienst. Es gab deren acht, von welchen je zwei während dreier Monate des Jahrs das Amt zu versehen hatten. Sie standen am Fussende des Bettes, während andre Diener dasselbe bereiteten. Ausserdem war ihnen die Sorge für die Instandhaltung der Möbel in den königlichen Palästen anvertraut.

Idee des Königs verfasst haben soll, und im Februar 1670 zu Saint-Germain aufführte. Um so frischer sprudelt der Humor wieder in dem »Bourgeois gentilhomme«, der im Oktober desselben Jahres in Chambord vor dem Hof zur ersten Darstellung gelangte. Molière that hier wieder einen glücklichen Griff in das Leben, das ihn umgab. Diesmal schilderte er den reichgewordenen und auf seinen Besitz pochenden, beschränkten Bürger, der gern den Adelstand erwerben möchte. M. Jourdain erreicht freilich nichts weiter, als dass er von einer Bande von Schmarotzern auf's frechste ausgeplündert wird. Dem eiteln Bürgerlichen steht der verkommene Aristokrat Dorante gegenüber, der sich nicht schämt Kupplerdienste zu leisten oder wenigstens sie zu leisten vorgibt. Der Beginn des Stücks lässt ein Charakterlustspiel erwarten. Plötzlich aber schlägt es in eine Posse der tollsten Art um. Wir können diese Aenderung des Tons nur bedauern, wenn sie auch erklärlich ist. Molière mag in der Zeit gedrängt gewesen sein, musste auch wohl Rücksicht auf die Forderungen der Festordner nehmen, die Platz für Ballet und scenischen Pomp verlangten. So überstürzte er zuletzt sein Werk, nahm auch aus Rotrou's Lustspiel »la Soeur« eine Scene theilweise herüber*). Im Ganzen aber war sowohl »M. de Pourceaugnac« wie der »Bourgeois« eigne, selbständige Arbeit. Die Komposition des letzteren Stücks ist noch loser als in »M. de Pourceaugnac«, loser als es selbst die Freiheit der Posse gestatten mag. Und doch ist der »Bourgeois gentilhomme« in vieler Hinsicht ein geniales Werk.

Man hat Molière manchmal getadelt, dass er nach seinen Charakterschauspielen wieder zur Posse zurückgekehrt sei. Ihn zu entschuldigen, schiebt man die Schuld auf den König und bedauert den Dichter, dass er sich dem Zwang, für den Hof zu dichten, nicht habe entziehen können. Hat er denn aber alle seine Possen für den Hof geschrieben, hat er nicht den »Médecin

---

*) Die 6. Scene des II. Aktes, in welcher türkisch gesprochen wird, ist offenbar eine Nachbildung der 5. Scene des III. Aktes der „Soeur". Vergl. Bd. II. S. 364. Siehe daselbst auch S. 473 über einen ähnlichen Vorgang, der im 11. Buch des „Francion" von Sorel erzählt wird, wo man einen Pedanten, Hortensius, zum Besten hält und ihn als König von Polen proklamirt.

malgré lui« und später die »Fourberies de Scapin« für das Palais-Royal verfasst? Und wenn es wahr wäre, dass Molière seine Possen alle im Dienst und auf den Wunsch des Königs gefertigt hätte, sollte man diese Thätigkeit wirklich bedauern? Allerdings sind einige der Gelegenheitsstücke, wie die »Princesse d'Élide« und die »Amants magnifiques« herzlich unbedeutend, wie es andre von Molière für die Pariser geschriebene Schauspiele auch sind — man denke an »Don Garcie de Navarre« — aber welche Reihe von Schöpfungen unsterblichen Humors bot der Dichter doch in seinen Possen! Sollte man wirklich so leicht auf dieselben verzichten, und ist es richtig, wenn man hochmüthig die Nase über solche Produkte rümpft? Es war für Molière geradezu eine Erholung, manchmal leichtere Stücke zu schreiben, die ohne aggressive Tendenz in einfacher Heiterkeit einherschritten. Das Genre der Posse ist nicht hoch, aber Niemand vermag Molière auch in ihm die Herrschaft streitig zu machen. Diderot sagt einmal, man täusche sich, wenn man glaube, es gäbe mehr Männer, die einen »Pourceaugnac«, als solche, die einen »Misanthrope« schreiben könnten. Viel Zeit hat Molière überhaupt nicht auf seine Gelegenheitsdichtungen verwendet, und sie haben ihn nur zum geringen Theil von der Ausarbeitung grösserer Entwürfe abhalten können. Seine Direktionsgeschäfte, seine künstlerische Thätigkeit ermüdeten ihn viel mehr, und vor allem war sein Gesundheitszustand ein ernstes Hinderniss für seine dichterischen Arbeiten.

Wie er den »Bourgeois gentilhomme« in der Eile geschrieben hatte, so musste er für ein Hoffest im Januar 1671 seine »Psyché« in kürzester Frist vollenden. König Ludwig hatte in den Tuilerien einen Festsaal herstellen lassen, und gab zu dessen Einweihung ein glänzendes Fest. Molière erhielt den Auftrag, dazu ein Stück zu liefern, und er wählte die liebliche Sage von Psyche, die durch den wenige Jahre zuvor erschienenen Roman von La Fontaine neuerdings populär geworden war. Da die Zeit drängte, rief Molière noch Pierre Corneille und Quinault zu Hilfe. Mit ersterem stand er auf freundlichem Fuss, und hatte schon mehrere von dessen Dramen auf seiner Bühne aufgeführt. Er selbst entwarf den Plan und schrieb den ersten Akt, sowie je

die erste Scene des zweiten und dritten Aktes. Corneille schrieb den Rest in etwa vierzehn Tagen, und wenn Molière durch die in dem Werk verstreuten zarten Stellen einen Beweis von lyrischem Talent gab, fand auch Corneille eine ihm angenehme Aufgabe und liess in manchen Scenen seine alte dramatische Kraft wiedererkennen*). Quinault dichtete die Lieder, die eingelegt wurden, und Lulli komponirte die Musik zu dem Schauspiel, das durch die gemeinsame Arbeit der hervorragenden Männer, durch die liebenswürdige Behandlung der duftigen Sage und den Glanz der scenischen Ausstattung ein besonderes Interesse erweckte.

Bald nach der ersten Aufführung gelang es, eine Aussöhnung Molière's mit seiner Frau herbeizuführen, wodurch der Dichter wenigstens in den letzten Lebensjahren vor gänzlicher trauriger Isolirung bewahrt wurde.

Im Mai desselben Jahres folgte dann die Posse »Les Fourberies de Scapin«, die zuerst im Palais-Royal aufgeführt wurde, und im December »la Comtesse d'Escarbagnas«, die zunächst den Hof in Saint-Germain unterhielt.

Die »Fourberies de Scapin« sind zwar übermüthigen Humors, aber sie verletzen. Denn so lustig die Schelmenstreiche Scapin's auch dargestellt sein mögen, sie sind und bleiben doch Schurkereien. Diebstahl ist die Losung des Stücks, viel offner als im »Étourdi«. Der letztere war zudem ein Jugendwerk; seitdem aber hatte Molière sein Publikum an Besseres gewöhnt. Die »Fourberies« scheinen zunächst von dem »Phormio« des Terenz inspirirt, ohne dass man jedoch von einer Bearbeitung desselben durch Molière reden könnte. Auch haben sie eine wirksame Scene aus Cyrano Bergerac's Posse »le Pédant joué« entlehnt**), und erinnern in Einzelnheiten noch an andre Stücke. Es ist nicht unmöglich, dass sie aus früherer Zeit stammen, aber es war doch ein Irrthum Molière's, dass er mit ihnen die alte Manier der Posse, die schon überwunden schien, wieder aufzufrischen suchte.

---

*) Siehe Band II, S. 314 und 315.
**) Siehe Band II, S. 451—453.

Die »Comtesse d'Escarbagnas« ist nicht viel mehr als eine allerdings gelungene Skizze aus dem Leben in der Provinz. Die Gräfin d'Escarbagnas, eine adelstolze Dame, die auf kurze Zeit in Paris gewesen ist und nun feinen Pariser Ton bei sich zu Hause einführen will, ist eine gewiss dem Leben entnommene Figur, so gut wie die beiden Herren, die ihr zur Seite stehen, der Rath Tibaudin und der Steuereinnehmer Harpin. So unscheinbar das kleine Stückchen auftritt, ist es doch ein echter Molière. Es sollte übrigens die letzte Arbeit sein, die der Dichter in des Königs Dienst schrieb. War es Zufall oder hatte sich König Ludwig's Geschmack geändert? Gerade damals zeigte Ludwig besondere Vorliebe für die Tragödien Racine's, die mit ihrer Leidenschaft und psychologischen Feinheit, ihrer Eleganz und den gleich Musik dahinströmenden Versen wunderbar zu dem Hof des kriegerischen, galanten und prachtliebenden Fürsten passten.

Ein Werk ganz anderer Bedeutung, »Les femmes savantes«, erschien im März 1672 auf der Bühne des Palais-Royal. Es gehört unstreitig zu den gelungensten Lustspielen Molière's, da es glückliche Heiterkeit mit einem gewissen Ernst zu vereinigen wusste. Die »Femmes savantes« behandeln die Frage der Frauenemancipation, so weit sie damals die Gemüther beschäftigte. Wie schon öfters, trat auch hier Molière als der Vertheidiger der Familie auf, indem er sich gegen die precieusen und nach gelehrtem Nimbus strebenden Damen erklärte. Dass er dabei nicht als Lobredner der Unwissenheit erscheint, versteht sich von selbst. Den unleidlichen gelehrten Damen stellt er in Henriette ein reizendes Mädchenbild gegenüber, eine der gewinnendsten Figuren, die er überhaupt gezeichnet hat. Seine wahre Meinung über die Frage findet sich wohl in einer Erklärung Clitandre's, des jungen Edelmanns, der Henriettens Herz gewonnen hat:

Einsicht und Wissen ziemet jeder Frau,
Doch unschön ist's, wenn sie die Sucht besitzt,
Gelehrt zu sein, nur um gelehrt zu scheinen.

Neben den Scenen, in welchen eine gemässigte Heiterkeit herrscht, finden sich in den »Femmes savantes« auch andere

im wahrhaften Possenstil, deren Helden die beiden Pedanten, der schöngeistige Trissotin und der gelehrte Vadius sind. Das Publikum sah in dem ersteren eine Karrikatur des Abbé Charles Cotin, der als Prediger nicht unbekannt war, sich als Dichter versucht hatte, und von Boileau in den Satiren ungebührlich angegriffen worden war. Er hatte sich in seiner »Critique désintéressée des satires du temps« (1666) gewehrt. Leider hatte er dabei die Denunciation als schärfste Waffe gebraucht, und den ihm feindlichen Satiriker als Religionsspötter und Lästerer des Königs hinzustellen versucht. Hatte darum Molière beschlossen nun eine wahrhafte Exekution gegen ihn zu vollstrecken? Jahre waren doch seitdem vergangen und er hätte besser gethan, von jedem persönlichen Angriff abzusehen. Dass sich das Publikum mit seiner Auffassung nicht irrte, ergibt sich schon aus dem Umstand, dass Molière das Sonnet, welches Trissotin seinen entzückten Zuhörerinnen als sein neuestes Werk vorträgt, den »Oeuvres galantes« des Abbé (1663) entnommen hatte. In Vadius fand man das Bild des gelehrten Ménage, der eine literarische Fehde mit Cotin ausgefochten hatte. Doch sind Vadius' Reden so allgemeiner Natur, dass sich kaum persönliche Anspielungen darin finden lassen. Auch war Ménage klug genug, das Stück zu loben, und so zu zeigen, dass er sich nicht im mindesten getroffen fühlte.

Sieht man von dem Widerwärtigen ab, das ein solches Herabzerren von Privatpersonen auf die Bühne — trotz Aristophanes' Vorbild — immer hat, so muss man zugeben, dass die beiden Pedanten vortrefflich geschildert sind. Sie zeigen deutlich, wie Molière die Manier der alten italienischen Komödie, die ja den pedantischen Dottore als Lieblingsfigur hatte, umwandelte, den alten Figuren neues Leben einflösste und damit ihren Humor verjüngte.

Wie für die meisten Lustspiele, hat Molière auch für die »Femmes savantes« seine erste Anregung in fremden Stücken gefunden. Man verweist u. a. auf Chapuzeau's »Académie des femmes«, auf zwei spanische Lustspiele von Lope und von Calderon, sowie man auch Reminiscenzen aus Plautus, Corneille (der

„Suivante") u. a. m. finden will*). Dem Werth und der Originalität der Molière'schen Dichtung geschieht mit solchen Nachweisen kein Eintrag. Fremde Einfälle so zu benutzen, wie er es that, und allerlei Scenen fremder Lustspiele in einem einheitlichen selbständigen Werk einzufügen und zu verarbeiten, konnte doch niemand anders so wie er.

Aber er war krank und die fortwährende Aufregung des Spiels, die Anstrengung der Theaterleitung erhöhten sein Leiden in bedenklicher Weise. Vergebens suchte Boileau ihn zu bereden, dass er seine schauspielerische Thätigkeit einstelle. Er hoffte ihn dann auch dahin zu bringen, dass er keine Possen mehr schreibe, sondern sich ausschliesslich dem höheren Lustspiel widme. Ja er soll ihm für diesen Fall einen Platz in der Akademie in Aussicht gestellt haben. Allein diesmal beurtheilte Boileau seinen Freund schlecht. Molière war mit Leib und Seele Schauspieler; zudem wusste er, dass seine Gesellschaft verloren war, sobald er sich von ihr zurückzog. Und was die Zumuthung betrifft, dass er seine dichterische Weise ändern, von den Possen künftig absehen solle, so irrte Boileau noch mehr. Molière war zu unbefangen im Geist, um sich mit einemmal für vornehmer zu halten und seine frühere Thätigkeit gewissermassen zu verleugnen. Er blieb also bei seiner eigenthümlichen Art, und schrieb im Winter 1672—73 eine neue Posse, die er zunächst für die Hoffeste während des Carnevals bestimmte. Es war dies sein „Malade imaginaire", eine Satire auf die ärztliche Kunst, die er, der Schwerkranke, verfasste. Der erwartete Auftrag von Seiten König Ludwig's blieb indessen aus, und Molière entschloss sich, sein Stück dem Pariser Publikum mit dem Aufwand der scenischen Pracht, in der es sich dem Hof vorgestellt hätte, vorzuführen. Aber auch diesen Plan sah er durchkreuzt. Die Sonne der königlichen Gunst leuchtete anderen Männern. Lulli war zum Direktor der neu eingeführten Oper ernannt worden und beanspruchte ein Privileg auf alle musikalischen Aufführungen.

---

*) Auf Chapuzeau's Stück als Vorläufer der „Femmes savantes" hat zuerst Fritsche hingewiesen. Vergl. dessen Ausgabe der „Femmes savantes". Einleitung S. 15 und die Noten zum Text stellenweise.

Molière wurde an eine Verordnung erinnert, welche seit Kurzem den Privatbühnen die Darstellung von Balleten, sowie die Verwendung von mehr als zwei Sängern und sechs Musikern untersagte. Somit sah er sich genöthigt, sein Stück in einfacher Gestalt aufzuführen. Die erste Vorstellung fand am 10. Februar 1673 statt, und Molière spielte selbst die Rolle des eingebildeten Kranken.

Es war ein rechter Faschingsscherz, den das Palais-Royal da brachte, und zumal der Mummenschanz am Schluss des Stücks, die Verleihung der Doktorwürde an M. Argan, erinnert lebhaft an die letzte Scene des »Bourgeois gentilhomme«. Was aber dort nur Uebermuth der Posse und Uebertreibung war, erhielt hier satirische Schärfe, denn Molière kopirte in der Promotionsscene den Vorgang bei den wirklichen Prüfungen und der Promotion der Doktoren in glücklichster Weise.

Molière hatte die Aerzte schon öfters in seinen Lustspielen verhöhnt, aber mit solcher Entschiedenheit hatte er ihre Unwissenheit und Pedanterie doch noch nicht gegeisselt. Und dabei war das Ganze mit der übermüthigsten Laune gegeben. Die Mittheilungen über die medicinische Wissenschaft jener Zeit lassen erkennen, dass die Methode, welche der Kandidat bei Molière in allen Fällen anzuwenden räth:

Clysterium donare,
postea seignare,
ensuita purgare

in der Wirklichkeit ernstlich befolgt wurde. Selbst der König musste sich in dieser Hinsicht beugen und den Aerzten ihren Willen lassen. Das Tagebuch, das die Leibärzte über seine Gesundheit führten, beweist, was man ihm zumuthete*). Wie man sich zu schützen suchte, wenn man von einem tollen Hund gebissen war, haben wir schon aus den Briefen der Mme de Sévigné erfahren**). Aber das beliebteste Mittel blieb doch der Aderlass. Mit einem wahren Fanatismus stürzten sich die Aerzte,

---

*) „Journal de la santé du roi“ publié par M. Le Roi. Versailles 1862, Das Tagebuch geht von 1652—1711.

**) Brief vom 13. März 1671. Vergl. Band III, S. 287.

Vampyren gleich, auf ihre Patienten. Guy Patin liess seinem Sohn, der fieberkrank darniederlag, binnen wenigen Tagen zwanzigmal die Ader öffnen, und einem Kind von sieben Jahren verordnete er, wie er selbst schreibt, im Zeitraum von vierzehn Tagen dreizehn Aderlässe! Nierenschmerzen, Keuchhusten — alles und jedes Uebel sollte durch Blutentziehung geheilt werden*).

Auf das heitere Spiel des »Malade imaginaire« fiel indessen ein dunkler Schatten. Molière, der den Argan spielte, war nicht bloss in der Einbildung krank, sondern seinem Ende nahe. Er selbst ahnte, dass die Krisis bevorstand. Am Tag der vierten Vorstellung, den 17. Februar 1673, fühlte er sich besonders schwach und seine Stimmung war trüber als je. Grimarest, sein Biograph, der nach Mittheilungen Michel Baron's geschrieben haben will, berichtet darüber ausführlich. Armande und Baron hätten Molière bestürmt, die Vorstellung ausfallen zu lassen, er aber habe sich geweigert, um seinen fünfzig Bediensteten ihren Verdienst nicht zu entziehen. Das einzige, wozu er sich verstand, war der Beschluss, die Vorstellung eine Stunde früher beginnen zu lassen**). Nur mit grosser Anstrengung spielte er seine Rolle zu Ende. Als er in der letzten Scene sein »juro« gesprochen hatte, erfasste ihn ein Brustkrampf. Es gelang ihm zwar, den Anfall zu verbergen und das Stück nicht zu stören, nach der Vorstellung aber liess er sich gleich nach Hause bringen, und legte sich zu Bett. Nicht lange danach packte ihn ein furchtbarer Husten, dem ein Blutstrom folgte. Noch bevor weitere Hilfe kommen konnte, hauchte er seine Seele aus. Zwei Nonnen aus der Provinz, die er gastfrei für einige Tage bei sich aufgenommen hatte, waren allein bei ihm. Armande, die gerufen wurde, kam zu spät; sie fand ihren Gatten schon todt. Neuer-

---

*) Vergl. Mme de Sévigné, Brief vom 28. Juli 1682. — Eine Apothekerrechnung aus jener Zeit, die der Rechnung des Herrn Fleurant im „Malade imaginaire" gleicht, ist im Moliériste 1879, n⁰ X, S. 293 mitgetheilt. Vergl. ferner Raymond, les médecins au temps de Molière.

**) La vie de M. de Molière par J. L. Le Gallois sieur de Grimarest. Paris, J. Lefebvre 1705. — Vergl. auch Taschereau, Histoire de la vie et des ouvrages de M. Die erste Ausgabe dieses Buchs erschien 1825, dasselbe ist aber seitdem öfters neu aufgelegt worden. — Lotheissen, Molière S. 231 ff. — Mahrenholtz, Molière S. 288 ff.

dings stellt man die Ansicht auf, Molière habe an einer Erweiterung der Aorta gelitten, und sie sei der Grund seines Todes gewesen*).

Ein trauriges und aufregendes Nachspiel wurde über der Leiche des Dichters in Scene gesetzt. Der Pfarrer des Kirchspiels Saint-Eustache verweigerte die kirchliche Bestattung und berief sich auf die Vorschrift der Kirche, welche den Komödianten das christliche Begräbniss versagte, wenn dieselben nicht sterbend wenigstens ihrem Gewerbe reumüthig entsagt hätten. Molière aber war unbussfertig verschieden. Der Erzbischof von Paris billigte das Verhalten des Geistlichen und gestattete erst die Beerdigung, als er einen Wink von Versailles erhielt, wo sich Armande Molière dem König hilfeflehend zu Füssen geworfen hatte. Immerhin waren die Bedingungen noch hart genug. Die Leiche durfte nicht in die Kirche gebracht, keinerlei religiöse Feierlichkeit am Sarg vorgenommen werden, und das Begräbniss erst Abends spät, gleichsam verstohlen stattfinden**).

Die dichterische Bedeutung Molière's werden wir weiter unten in einem besonderen Abschnitt beleuchten. Als Mensch erweckt er Theilnahme und Achtung. Sein leidenschaftliches reizbares Gemüth riss ihn mehr als einmal weiter als es gut war. Nie aber verleugnete er seine edel angelegte Natur, und er erwies sich hilfreich, selbstlos, ein treuer Freund. Die letzten Jahre hatten ihn zur Wolhabenheit geführt. Aber von seinen drei Kindern überlebte ihn nur eine Tochter, Esprit Marie Madeleine, die im Jahr 1665 geboren war, sich 1705 mit einem Edelmann, Claude de Rachel sieur de Montalant verheirathete und im Jahr 1723, ohne Nachkommen zu hinterlassen, starb.

Das Theater des Palais-Royal schloss nach dem Tod seines Direktors seine Pforten auf acht Tage. Armande Molière übernahm die fernere Leitung der Gesellschaft, die sich indessen

---

*) Raymond, les médecins au temps de Molière p. 447.

**) Auch später noch bewies die Kirche ihre Strenge gegen Mitglieder des Theaters. Als der Schauspieler Rosimond (Claude La Rose) 1686 plötzlich starb, wurde er ohne kirchliche Feier in einem Winkel des Friedhofs von Saint-Sulpice begraben. Auch die bekannte Schauspielerin des vorigen Jahrhunderts, Adrienne Lecouvreur, hatte ein gleiches Loos.

bald nicht mehr ganz zusammenhalten liess. Ein zweiter schwerer Schlag für die Künstler war es, dass ihnen der König den Saal des Palais-Royal entzog. Lulli brauchte ihn für die Opernaufführungen und setzte seinen Willen beim König durch. Die »Comédiens du Roi« wanderten auf das linke Seineufer, wo sie in der Rue Guénégaud ein altes Theater mietheten. Mit Molière war die Glanzzeit der Truppe dahin. Aber auch die rivalisirende Gesellschaft des Hôtel de Bourgogne hatte viel verloren, und so sah sich König Ludwig veranlasst, die beiden Truppen zu einer einzigen zu verschmelzen (21. Oktober 1680), um so ein wirklich gutes Schauspiel herzustellen. Die Bühne des Hôtel de Bourgogne wurde verlassen und nur das Theater der Rue Guénégaud benutzt. Aus dieser Vereinigung entwickelte sich die »Comédie française«, welche seit jener Zeit mit Recht als ein Kunstinstitut ersten Rangs in Frankreich geschätzt wird. Der König bewilligte eine jährliche Subvention von 12.000 Livres, wobei er jedoch jede Vorstellung bei Hof noch besonders honorirte. Schon 1689 mussten die Künstler ihre Bühne wieder verlegen, da die Sorbonne sich über die Nähe des sündhaften und gefährlichen Hauses beschwerte, und sie zogen in die Rue des Fossés-Saint-Germain, die heute den Namen Rue de l'Ancienne-Comédie trägt. Dort blieben sie beinahe 100 Jahre, bis 1770.

Molière's Witwe heirathete 1677 einen Schauspieler Guérin, war als Schauspielerin thätig bis zum Jahr 1694 und starb im Jahr 1700.

Die Manuskripte des Verstorbenen kamen zum grossen Theil in die Hand des Schauspielers La Grange, der mit Vinot im Jahr 1682 eine Gesammtausgabe der Werke veranstaltete. Ob sie mit La Grange's Bibliothek später verkauft wurden, oder ob sie im Besitz der Comédie française blieben, weiss man nicht. In letzterem Fall sind sie ein Raub des Feuers geworden, als das Odéon, wohin die Gesellschaft übergesiedelt war, im Jahr 1799 abbrannte.

# II.

# Molière's Bedeutung in der Geschichte des Lustspiels.

Molière ist in der Geschichte des französischen Schauspiels von der grössten Bedeutung. Allein nicht nur auf diesem, an sich schon weiten Gebiet stand er mächtig und tonangebend da, er übte auch auf die Entwickelung der gesammten dramatischen Literatur der letzten Jahrhunderte einen geradezu Epoche machenden Einfluss.

Denn so eng verbunden waren bereits trotz der blutigen Kriege, trotz Völkerhass und Grenzsperre, die Nationen in ihrem literarischen und künstlerischen Leben, dass kein Land vorangehen konnte, ohne die andern zu ähnlichen Bewegungen mit fortzureissen. Molière war einer der ersten Dichter Frankreichs, die sich einen Platz in der Weltliteratur errangen und ihn für immer sicherten.

Vor ihm hatte schon Pierre Corneille ähnlichen Ruhm erworben. Auch er hat Anspruch auf dauernde Anerkennung; er hat in seinen Tragödien echten, grossen Dichtergeist bewährt, und der heroische Zug, der sie kennzeichnet, wird wie ihre hinreissende Beredsamkeit auch von den spätesten Generationen verstanden werden. Viele seiner Dichtungen aber veralteten, weil sie weniger die allgemein menschlichen Gefühle, als die Anschauungen und Ideale eines kleinen Kreises der damaligen Zeit zum Ausdruck brachten, — Anschauungen, die bald nicht mehr verstanden wurden und somit auch die Wirkung der Dramen selbst beeinträchtigten.

Anders war es mit Molière. Auch er wusste seine eigene Zeit mit ihren Schwächen und Verkehrtheiten, ihren Moden, ihrer Denkweise vortrefflich zu schildern. Die Personen, die er in seinen Lustspielen vorführt, sind zum grossen Theil leibhafte Kinder des 17. Jahrhunderts; er mischte sich in die Fehden, die seine Zeitgenossen bewegten, literarische wie religiöse. Allein bei diesem Streben nach realistischer Wahrheit behielt er immer

das Dauernde, ewig und allgemein Giltige im Auge. In der Schilderung der Menschen seiner Zeit wusste er neben dem, was sie von den Menschen der andern Jahrhunderte schied, auch das zu bewahren und zum Ausdruck zu bringen, was sie mit den kommenden Geschlechtern verband. So wurde Molière verständlich für alle Zeiten und alle Völker. Doch hätte er sich damit allein keine solche Stellung in der Weltliteratur erworben, wenn er nicht durch den Gehalt seiner Dichtungen, sowie durch die Begründung einer neuen Weise des Lustspiels dieser ganzen Gattung auf Jahrhunderte hinaus den Weg bestimmt hätte.

Nicht in allen seinen Werken tritt dieser moderne Geist zu Tage. Molière hatte eine doppelte Stellung, wie wir schon früher bemerkt haben. Einerseits schloss er die alte Weise der Komödie endgiltig ab, indem er sie noch einmal zur vollsten Geltung brachte. Andrerseits aber schuf er eine neue Gattung des Lustspiels, jenes, das bis zum heutigen Tage besteht, und als dessen Meister er sogleich auftrat.

Die alte Manier des Lustspiels und der Posse beruhte noch zum guten Theil auf den Spielen der Griechen und Römer. Die Heiterkeit, die in den alten attischen und sicilischen Komödien herrschte, übertrug sich leicht auf die Intriguen- und Possenspiele der Italiener, und die Commedia dell' Arte war doch zum grossen Theil auf die unverwüstlichen Spässe der alten Komödie begründet. Ihre Figuren hatten sich durch die Jahrhunderte erhalten und trotz ihrer leichten Wandlungen waren sie noch deutlich erkennbar. Die bald gutmüthigen, bald filzigen Greise, die leichtsinnigen Söhne, die durchtriebenen Sklaven, welche die Helfershelfer der Söhne waren, die verführerischen Courtisanen, der Parasit, der Bramarbas, diese ganze Welt der lateinischen Posse ging in die Commedia dell' Arte über, und wurde von ihr nach Frankreich und weiterhin gebracht. Darüber sank das eigentliche volksthümliche Schauspiel des Mittelalters, die Moralité und die Sottie, in Vergessenheit, da sie mit der ausgebildeten Komik und der bühnenkundigen Bearbeitung der alten effektreichen Stoffe nicht wetteifern konnte.

Doch brachte die Nachahmung der römischen Komödie auch eine grosse Gefahr. Sie führte von der Beobachtung und

Schilderung der eigenen Zeit ab, und lehrte die Dichter wie das Volk sich mit hergebrachten, ein für allemal feststehenden Figuren zu begnügen. Solche stereotype Gestalten büssen aber mit der Zeit die Lebensfrische ein, und das Hauptgewicht fällt dann in diesen Stücken auf die Situationen. Dazu kam noch ein anderer Uebelstand. Die altrömische Komödie führte in eine längst untergegangene Welt, nicht einmal in die Welt der Scipionen, sondern in die ältere Zeit der griechischen Dichter Epicharmus, Diphilus und Menander. Die griechische Komödie war schon den Römern fremdartig geblieben. Man hatte sie in der römischen Bearbeitung gern gesehen, etwa wie man im deutschen und englischen Theater französische Stücke in der Uebersetzung sieht. Das Publikum versteht sie im Grossen und Ganzen und folgt ihnen mit Spannung, aber die Gesellschaft, aus der diese Werke stammen, bleibt ihm doch im Wesentlichen fremd.

Ein Beweis der inneren Kraft und ihrer Volksthümlichkeit gab diese alte Komödie, indem sie sich durch den Sturm der Jahrhunderte hindurch erhielt. Die Kultur der alten Welt, der ganze Bau des römischen Staats brach zusammen, aber die lustigen Personen der Possenspiele gingen nicht unter und die römische Komödie lebte in der italienischen Stegreifposse fort. Doch konnte die alte Bühne, die alles Familienleben fern hielt und dafür in den Sklaven die Hauptpersonen ihrer Stücke fand, die eine Welt mit andern Ideen, andern Grundsätzen, ja andrer Lebensführung zu zeigen hatte, nicht ohne Einbusse modernisirt werden. Selbst der alte Scherz verlor einen Theil seines Salzes. So kommt es denn auch, dass aus der grossen Zahl italienischer Lustspiele, selbst aus der Zahl der geschriebenen, die neben den Stegreifstücken einhergingen und ihnen sehr ähnlich sahen, kein hervorragendes Werk genannt werden kann. Oder sollte man ein Stück, wie die »Mandragora« des Macchiavell als ein solches gelten lassen? Sie bildeten für Spätere eine unerschöpfliche Fundgrube von Intriguen, Verwicklungen, Spässen, aber in keinem lebte ein genialer Geist, der die verschiedenen Elemente zu einem Ganzen hätte verbinden, ihm das Leben der eignen Zeit hätte einflössen können. Selbst wenn sie satirisch wurden, und Verhältnisse und Menschen ihrer Gegen-

wart verspotten wollten, behielten sie immer etwas Gekünsteltes und Fremdes.

Molière fand diese Gattung des Lustspiels, das häufig zur Posse wurde, vor. Er blieb ihr bis in seine letzten Jahre getreu, was wir nur für natürlich halten. In der Reihe der Stücke, die der älteren Manier folgen, stehen »L'Étourdi«, »Le Dépit amoureux«, »Sganarelle«, »Le Mariage forcé«, »L'Amour médecin«, »Le Médecin malgré lui«, »George Dandin«, »M. de Pourceaugnac«, »Les Fourberies de Scapin«; selbst »Amphitryon« und »Psyché« darf man in diese Liste setzen, so sehr sie sich auch von den genannten Stücken unterscheiden. Die einfache Aufzählung genügt, um zu beweisen, dass Molière auch in dieser Gattung Grosses geleistet hat.

Er hätte freilich diese Höhe nicht erreicht, wenn er einfach die Manier der alten Posse adoptirt hätte. Er wich doch von der betretenen Bahn entschieden ab, indem er sich bemühte, die alte Form mit neuem Geist zu beleben und seine Stücke der modernen Gesellschaft anzupassen, ohne dabei die Tradition zu opfern. Schon in seinen ersten Lustspielen zeigte er sein Verständniss für diese nothwendige Umgestaltung. Im »Dépit« schuf er die Figuren der Liebenden, die in der alten Komödie gewöhnlich steif und ohne Interesse waren, zu einem charakteristisch und fein gezeichneten Liebespaar um; in dem »Amour médecin« persifflirte er die Aerzte seiner Zeit. Der Dottore der italienischen Posse gewann bei ihm neues Leben, da er ihn verjüngte. Er karrikirte nicht die trockne Gelehrsamkeit des Mittelalters, sondern zeigte die Pedanten seines eigenen Jahrhunderts, und in »George Dandin« erweiterte sich das Stück bereits zum lebensvollen Bild einer bestimmten Gesellschaftsklasse. Das Verständniss Molière's für die Forderungen der modernen Bühne ergibt sich aber nicht allein aus dem, was er der alten Komödie zufügte, sondern ebenso sehr aus dem, was er aus ihr strich. Er reinigte sie von der Plumpheit der Sprache, dem cynischen Spass, und verlangte grössere Decenz. In diesem Punkt kann er nur jenen ungemessen frei erscheinen, welche die unglaubliche Frechheit der früheren Posse nicht kennen, und übersehen, welche Freiheit des Ausdrucks damals selbst in den

Kreisen der Gebildeten herrschte. Aus der Reihe der stehenden Figuren strich er jene, die ihm veraltet erschienen. Bis zu seiner Zeit hatte man den »Capitan«, den eisenfresserischen Bramarbas, mit Vorliebe auf die Bühne gebracht. Molière hielt diese Rolle nicht mehr für zeitgemäss. Sie war richtig gewesen, so lang in der Zeiten Unordnung und Verwirrung abenteuernde Kriegsleute im Land umherziehen und schmarotzen konnten. Unter Ludwig XIV. hatte sich das geändert. Das stehende Heer, das nun begründet wurde, liess solche Gesellen nicht mehr aufkommen. Unter dem tapferen Officierskorps König Ludwig's gab es gewiss Renommisten, wie überall und zu jeder Zeit, allein die Prahlerei äusserte sich anders. Der »Capitan« war todt, und an seine Stelle führte Molière den lächerlichen Marquis in die Komödie ein.

Molière mit Plautus und Terenz in Hinsicht ihrer komischen Kraft und ihrer dramatischen Begabung vergleichen zu wollen, ist ein ziemlich müssiger Versuch. Man vergleicht nicht, was so von Grund aus verschieden ist. Denn was besagt die Aehnlichkeit des behandelten Stoffs, die auch mehr scheinbar als wirklich ist, was die Uebereinstimmung in der Führung mancher Verwicklung gegenüber der Verschiedenheit der Ideen, der Lebensbedingungen, der Nation, der ganzen Welt, in der jeder dieser Dichter erwachsen ist? Insofern Molière ein Nachbildner war, wie Plautus und Terenz freilich auch, können wir annehmen, dass die griechische Originalkomödie, in der alles frisch, wahr und den Verhältnissen entsprechend war, den grössten Werth besass. Jede Nachahmung verliert etwas von der inneren Wahrheit, die das Vorbild beseelte. Molière wäre somit hinter seinen Vorgängern zurückgeblieben, wenn er nur diese eine Gattung der ältern Komödie gepflegt hätte. Allein wir haben schon gesehen, wie er selbst in ihr seine Selbständigkeit zu wahren strebte, und umbildend die alten Possenfiguren seiner eignen Zeit näher zu bringen trachtete. Damit fand er den Uebergang zu der neuen Gattung, der eigentlichen Charakterkomödie. Nun duldete er auf der Bühne keine jener überlieferten Figuren mehr, die in komischer Uebertreibung oder in nichtssagender Flachheit hauptsächlich durch lächerliche Verwicklungen und Verwechslungen

komisch wirkten. Er erkannte es als seine Aufgabe, ein wahres Bild seiner Epoche zu entwerfen, die Zeitgenossen in ihren Schwächen zu zeichnen, die einzelnen Charaktere psychologisch zu ergründen. Die Schilderung der menschlichen Natur in ihren verschiedenen Aeusserungen wurde ihm nun zur Hauptsache; die Situationen sollten nur helfen, jene recht hervortreten zu lassen. Die Komik wechselte somit ihre Art, aber sie gewann bei diesem Wechsel an Kraft*).

Bei dieser neuen Richtung unterscheiden wir gleich zwei Gattungen, die zwar nicht scharf von einander getrennt sind, aber doch wesentliche Gegensätze aufweisen. Je nachdem das Lustspiel mehr auf die Schilderung eines bedeutsamen, zu allen Zeiten vorkommenden Charakters, oder die Darstellung des modernen gesellschaftlichen Lebens ausgeht, erhält man entweder die Charakterkomödie oder die Sittenkomödie. »Tartuffe«, der »Misanthrope«, der »Geizige« gehören unbedingt der ersteren Gattung an, die ohne Zweifel die höchste Richtung des Lustspiels repräsentirt; der »Bourgeois gentilhomme«, die »Comtesse d'Escarbagnas« u. a. reihen sich in die Liste der Sittenkomödien ein. In ihnen werden ganze Gesellschaftsklassen vorgeführt. Eitle Bürger, abenteuernde Junker, affektirte Damen, Gecken und ähnliche Personen sind die Hauptträger der Sittenkomödie. Ihre Zeichnung wird nie die dauernde Wahrheit haben, wie die grossen Charakterbilder der andern Gattung. Die Sprache des Tartuffe ist die Sprache der Heuchler zu allen Zeiten; M. Jourdain aber zeigt neben der Eitelkeit, die unsterblich ist, viele Züge, die nur dem französischen Bürger des 17. Jahrhunderts angehörten. Molière hat indessen Charakter- und Sittenkomödie nicht scharf geschieden; erst seine Nachfolger, welche die Kraft zu Charakterzeichnungen nicht besassen, bildeten die zweite Gattung aus, da diese schon eher gestattet, eine konventionelle Welt und Figuren zu zeigen, die kaum mehr als eine Scheinexistenz führen.

---

*) Im „Impromptu de Versailles“ sc. 3 heisst es: „l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle“.

Die neue Richtung des Lustspiels schlug Molière mit seinen »Précieuses ridicules« ein. Ihnen folgten die »École des maris«, die »École des femmes«, die »Fâcheux«, »Don Juan«, der »Misanthrope«, »Tartuffe«, der »Avare«, der »Bourgeois gentilhomme«, die »Comtesse d'Escarbagnas«, die »Femmes savantes«, der »Malade imaginaire«, — wahrlich eine grossartige Galerie der mannichfaltigsten Dichtungen, die aber alle in einem Bestreben sich treffen. Sie schildern die eigne Zeit und deren widerspruchsvolles kampflustiges Leben, führen uns in die Tiefe des menschlichen Herzens, in das geheime Leben des menschlichen Geistes. Selbst Stücke, die von einem antiken Muster inspirirt erscheinen, athmen nichtsdestoweniger diesen modernen Geist. Das zeigt sich z. B. in der »École des maris«. Eine leichte Aenderung in der Anlage genügte, und der ganze Charakter des Originals verwandelte sich; aus einem leichten satirischen Spiel, in dem Terenz bewies, dass keine Erziehungsweise etwas taugt, schuf Molière ein Schauspiel, das für die Freiheit der Frau, für die Familie eintrat. Wir haben gesehen, dass er diese Aenderung dadurch erzielte, dass er zwei Mädchen anstatt der zu erziehenden jungen Leute in sein Stück einführte*). Die Terenzischen »Adelphi« mögen durch den Ausschluss des weiblichen Elements einheitlicher, in manchem Punkt geistvoller sein, aber die neuere Zeit verzichtet im Schauspiel ungern auf das romantische Verhältniss zwischen zwei Liebenden. Die alte Komödie fasste die Beziehungen der zwei Geschlechter zu einander rein praktisch auf, und die Frau spielte in allen Stücken eine sehr untergeordnete Rolle. Die rohere Auffassung entsprach dem roheren Publikum, das die Theater füllte. Eine anständige Frau besuchte sie nicht, und die Komödiendichter hatten darum auch deren Geschmack nicht zu berücksichtigen. Einseitige Philologen mögen dies als einen Vortheil für das Theater betrachten, andre Kritiker in dem Vorherrschen der Liebesinteressen in den modernen Stücken eine Schwächung sehen; die Zeit bleibt bei ihrem Geschmack, die Dichter fahren fort demselben zu huldigen, und auch auf dem Gebiet der Aesthetik hat der Lebende immer

---

*) Siehe oben S. 27.

Recht. In dieser Hinsicht gehört aber Molière noch immer zu den Lebenden.

Auch wenn er diesem Zug der Neuzeit hätte widerstehen wollen, woran er nicht dachte, er hätte es nicht gekonnt. Seine Absicht war, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, und wie konnte da die Frauenwelt ausgeschlossen bleiben? Seine Lustspiele und Possen geben denn auch ein so meisterhaftes Bild des Lebens im 17. Jahrhundert, dass man die ganze französische Gesellschaft dieser Zeit in ihren Abstufungen genau darin erkennen kann. Das lässt sich nur von wenig Dichtern der Komödie sagen. Denn nur selten besitzen sie die Schärfe des Blicks, die nöthig ist, um die wechselnden Gestalten des uns umflutenden Lebens in charakteristisch getreuen Bildern festzuhalten.

In den Lustspielen Molière's lebt das Frankreich Ludwig XIV. noch wirklich und wahrhaftig. Das Königthum mit seiner Machtfülle, seiner Majestät wird zwar nicht direkt eingeführt, aber man hat es vor Augen, nicht allein im »Tartuffe«, wo es rettend eingreift, auch in andren Dichtungen, im »Don Juan«, im »Misanthrope«; in vielen Stücken hört man vom König und seinem Hof reden, so in den »Précieuses«, in den »Fâcheux«, in dem »Impromptu«, den »Femmes savantes« u. a. m. Daneben erscheint der Adel in den verschiedensten Verhältnissen und Charakteren, von dem stolzen Alceste, der sich von den Menschen abwendet, dem liebenswürdigen gebildeten Clitandre (der »Femmes savantes«) und dem ausschweifenden Don Juan bis zu den Gecken und Hohlköpfen, die sich in den »Fâcheux«, der »Critique de l'École des femmes«, dem »Impromptu«, dem »Misanthrope« u. a. Stücken finden. Mit ihnen erscheinen auch jene Abenteurer, die zwar keinen Zutritt bei Hof haben, die aber andere an ihren Einfluss daselbst glauben machen. »Da sind ihrer wenigstens ein Dutzend, die recht gut wissen, dass sie nicht vorgelassen werden und die es doch nicht aufgeben, sich vorzudrängen und den Zugang zur Thür versperren«*).

Mit demselben Farbenreichthum wird der gebildete Bürgerstand geschildert. Die »École des maris« und die »École des

L'Impromptu de Versailles, sc. 3.

femmes«, »Tartuffe«, der »Avare«, die »Femmes savantes« zeigen uns das Leben der wohlhabenden bürgerlichen Familien und nirgends ist Molière frischer, genauer, natürlicher als gerade hier. In diesen Meisterwerken ist alles voll Bewegung und bis in das kleinste Detail lebenswahr gestaltet. Molière war in diesen Kreisen zu Haus. Sie gewinnen unsere Sympathie, denn so viel Bosheit und Schwäche sich in ihnen auch gelegentlich enthüllen mag, im Ganzen ist das Bürgerhaus von festem Geist und wohlthuender Tüchtigkeit beseelt. Molière zeigte in diesen Stücken den Kern der französischen Mittelklasse, jenes begabte, besonnene Bürgerthum, das von jeher die Hauptkraft Frankreichs ausgemacht hat. Derber wird sein Humor, wenn er zu den niederen Kreisen des Bürgerthums und dem Volk kommt. Der engherzige beschränkte kleine Bourgeois wird nicht geschont und in immer neuen Variationen auf die Bühne gebracht. Die Herren Sganarelle und Gorgibus sind brutale polternde Haustyrannen, schlau und gemein in ihrem Denken und Fühlen. Diese Figuren lassen erkennen, wie viel Rohheit und gewaltthätiges Wesen noch in dem Volk steckte, und warum der politische und sociale Fortschritt der Masse so langsam war. Die Possenspiele, in welchen Molière diese Kreise schildert, sind in ihrer Laune ergötzlich, voll erfrischenden Humors, aber sie zeigen doch auch deutlich, warum der Dichter für die grössere Freiheit in der Familie eintrat. Nur wo sie herrscht, besteht auch wahre Sittlichkeit. Indem Molière für eine bessere Stellung der Frau kämpfte, arbeitete er an einer Besserung des Familienlebens.

Ueberhaupt ergibt sich uns aus der Betrachtung der französischen Gesellschaft, wie sie sich in Molière's Lustspielen spiegelt, unzweifelhaft der Anbruch einer neuen Zeit. Am deutlichsten wird diese Umwandlung durch die Stellung, welche die Frau bei Molière bereits einnimmt, und noch zu befestigen trachtet. Seit einem halben Jahrhundert hatte sich in Frankreich eine feinere Geselligkeit ausgebildet, und auch abgesehen von den Uebertreibungen der falschen Precieusen, gaben die Frauen den Ton im Reich der Kunst und Literatur an. Vor dem Gesetz noch unmündig, herrschten sie in der Wirklichkeit ziemlich unumschränkt. Ein Dichter aber, wie Molière, auf dessen Leben die

Frauen so bestimmend, bald begeisternd, bald hemmend eingewirkt hatten, war gewiss der letzte, diese Macht zu übersehen und ihr die Huldigung zu versagen.

Wenn es keinen andern Beweis für den steigenden Einfluss der Frauen gäbe, so würde ein Blick auf den allmälig sich umgestaltenden Charakter der Literatur genügen, diese Wandlung erkennen zu lassen. Am deutlichsten tritt sie in den Tragödien Racine's zu Tage. Aber auch in den Molière'schen Lustspielen zeigt sie sich unverkennbar. Die Frauen regieren nicht allein durch ihre Schönheit, auch durch ihren Geist; sie nehmen lebendigen Antheil an allem, was um sie vorgeht. Eine gewisse Aufregung macht sich bei ihnen fühlbar, schon zeigen sich hier und da Ideen von Emancipation. Die Herrschaft der Salons und des Esprit, die im 18. Jahrhundert unbestritten war, kündigte sich jetzt bereits an.

Molière hat eine reiche Galerie von Frauen-Porträts aus allen Ständen und von den verschiedensten Charakteren gezeichnet. Darunter finden sich einige reizende Mädchengestalten, die er mit leichtem Pinsel malte, alle verschieden in ihrem Sinn und Wesen, aber alle durch Anmuth und Liebenswürdigkeit bezaubernd. Ist die eine schalkhaft und heiter, so ist die andre die Güte und Nachsicht selbst. Feine und edle Empfindung, warmes Gemüth und echte Bildung zeichnen sie aus. Unter den Frauen Molière's finden sich einige wahrhaft schöne Seelen, wie Éliante im »Misanthrope« und Henriette in den »Femmes savantes«. Sie sind in ihrer harmonischen Natur die besten Fürsprecherinnen ihrer Zeit, die man oft als steif und geschmacklos verurtheilen möchte, und die freilich von der krankhaften Sentimentalität späterer Epochen noch nichts wusste.

Es ist ein eignes Ding um den Humor. Die menschliche Natur bleibt sich zwar immer gleich, soviel Jahrhunderte auch vorüberrauschen, soviel Nationen auf dem Schauplatz der Geschichte auftreten mögen. Der Begriff des Leids und des Schmerzes, des Glücks wie des Unglücks ändert sich nicht. Wir fühlen heute noch mit dem greisen Priamus, den der Kummer um seinen Sohn in das Zelt des Achilleus führt, wir verstehen heute noch Antigone, die ihrer Bruderliebe sich selbst zum Opfer bringt.

Anders aber ist es mit dem Scherz. Es gibt einen Witz, der sich gegen die menschliche Natur überhaupt richtet, und darum zu jeder Zeit verstanden wird. Daneben aber hat jede Epoche ihren eigenthümlichen Humor, der für die Kinder einer andern Zeit seine feinste Würze verliert. Bezieht er sich doch häufig auf Verhältnisse, die späteren Generationen fremd, wenn nicht unverständlich sind. Man bedarf schon einer gelehrten Bildung, will man die Komödien des Aristophanes verstehen. Ja man kann selbst in naheliegenden Zeiten merkwürdige Beispiele dafür finden. Wir lachen z. B. heute kaum mehr über die Possen, welche unsere Grossältern ergötzten, und wie schal wird spätern Geschlechtern erst unser heutiges Lustspiel erscheinen!

Will sich das Lustspiel Dauer und die Anerkennung der Nachwelt sichern, muss es zwei Elemente in sich vereinigen; es muss allgemein menschliches Interesse mit dem individuellen, dem Moment angehörigen Leben zu verbinden wissen. Der Humor gewinnt dann innere Wahrheit und eine Kraft, die ihn für alle Zeiten frisch erhält. So wird beispielsweise von den Plautinischen Lustspielen der „Trinummus“ besonders geschätzt, weil sich in ihm der Humor der alten Zeit mehr als in andern Stücken mit einer ewig giltigen menschlichen Empfindung verbunden zeigt.

In Molière's Stücken finden wir diese Mischung vortrefflich durchgeführt. Seine Personen sind alle wirkliche Kinder des 17. Jahrhunderts, sie haben die Ideen, die Sitten, die Vorurtheile ihrer Zeit. Was wir sonst von dem Privatleben des 17. Jahrhunderts wissen, bestätigt nur die Wahrheit der Zeichnung, die Molière entworfen hat. Alceste ist ein Aristokrat vom Hof Ludwig XIV.; jede Wendung, jedes Wort bezeugt es. Und nicht minder sind es die Junker, die ihre Perrücke kämmen und ein Liedchen dazu trällern, die eine besondere Aussprache affektiren, um sich von den andern Menschen zu unterscheiden; der „Mensch mit den grünen Bändern“, „die lange Stange, der Graf“, der „dreiviertel Stunden lang in ein Wasser spukt, um Kreise zu bilden“ — sie sind der damaligen Gesellschaft entnommen und passen in kein Bild früherer oder späterer Zeiten. Wie genau Molière sich an seine Zeit hielt, haben wir schon gelegentlich

des »Malade imaginaire« erwähnt, und auch der Philosoph, der Herrn Jourdain unterrichtet und ihn belehrt, dass er Prosa redet, steht auf der Höhe der gelehrten Arbeiten seiner Zeit. Molière hat dessen wissenschaftliche Auseinandersetzungen über die Bildung der Vokale fast wörtlich dem kurz zuvor erschienenen Buch »Discours de la parole« von dem Akademiker Cordemoy entnommen. In den ernsteren Stücken bilden die kirchlichen Kämpfe oder socialen Bestrebungen den Hintergrund, auf welchem sich die Dichtung abhebt.

Molière fusst mitten in seiner Zeit. Allein er beschränkt sich nicht auf sie, sondern blickt weiter. In den Menschen des 17. Jahrhunderts zeichnet er doch vor allem den Menschen überhaupt. Je individueller er zu werden scheint, desto lebendiger, desto allgemein giltiger bleibt er. So bewahrt ein Porträt von der Hand Tizians sein Leben über die Jahrhunderte hinaus; so sind Gerhard Dow's oder Terburg's Genrebilder in der liebevoll eingehenden Feinheit ihres Details wahr und gewinnend. Molière hat ähnlichen Farbensinn, wie diese Maler; er erquickt uns durch die Frische seines Kolorits, und seine Porträts haben die feine Modellirung, die lebendige Auffassung und die Wahrheit der Form der grossen italienischen Gemälde. Wir glauben seine Menschen schon gesehen zu haben, den Juwelier Josse, der seinem Nachbar räth, Schmuck für die Tochter zu kaufen, das bettelstolze Paar Sotenville, Mme Jourdain und Mme Pernelle. Wir könnten die Liste mit vielen Namen verlängern, wenn es nöthig wäre. In dem bunten Bild des Lebens beleuchtet der Humor des Dichters die verschiedenartigsten Charaktere, aber neben dem Scherz steht auch der Ernst. Und hier ist ein weiterer Grund für die Bedeutung, welche sich Molière zu bewahren gewusst hat. In seinen Lustspielen finden sich neben glänzendem Humor Züge tiefen Gefühls, innerer Erregung, Ausbrüche schmerzlicher Empfindung und tiefen Seelenleids. Seine Personen treten uns dadurch näher, sie werden verständlicher und sympathischer. Wir haben schon bei der Erwähnung der »École des maris« auf den Charakter Ariste's hingewiesen, dessen schwermüthige Stimmung stellenweise deutlich hervorbricht. Leidenschaftlicher tritt Arnolphe in der »École des femmes« auf,

und obwol er in der Behandlung des Mädchens, das er zu seiner Frau bestimmt hat, gänzlich irrt und darum komisch wird, verliert er doch nicht ganz unsere Theilnahme. Es glüht in seinem Herzen ein Funke echter Liebe, und wenn er sein innerstes Gefühl enthüllt, wirkt er fast rührend:

Sie spottet meiner Sorgfalt, meiner Güte,
Und dennoch lieb ich sie — trotz ihrer Falschheit,
Und kann nicht leben ohne ihre Liebe *).

Ueber einigen Stücken, wie über dem »Avare«, liegt eine düstre Stimmung, trotz der Komik vieler Scenen. George Dandin erregt Mitgefühl, wenn er über die Folgen seiner Eitelkeit wehklagend ausruft: »George Dandin, George Dandin! Du hast die grösste Dummheit der Welt begangen. Mein Haus ist mir jetzt zum Gräuel geworden und so oft ich heimkehre, treffe ich neues Aergerniss.« Selbst im »Amphitryon« klingen ernste, wehmüthige, ja leidenschaftliche Töne durch. So auch im »Don Juan« trotz des burlesken Charakters anderer Theile; im »Misanthrope« und im »Tartuffe« überwiegt der Ernst, ja das letztere Stück streift in seinem letzten Theil an die Tragik.

Molière nahm sein Gut, wo er es gerade fand; er lehnte sich an alt-römische, italienische, spanische und französische Vorbilder, zog Gewinn aus alten Novellen und volksthümlichen Scherzen, ja er erlaubte sich einzelne Scenen aus fremden Stücken in seine Arbeiten zu übertragen. Die Molière - Forscher haben Recht, den Quellen nachzuspüren, aus welchen der Dichter schöpft; aber wenn sie nachweisen, dass er durchaus nicht ängstlich in der Benützung fremden Guts gewesen ist, schmälert das in nichts seine Werthschätzung. Die Alten waren in diesem Punkt nachsichtiger, oder vielmehr verständiger als die Neueren, die nur zu leicht über Plagiat schreien. Bei der Dichtung kommt es doch wesentlich auf die Behandlung des Stoffs, nicht auf den Stoff selbst an, gleichwie der Bildhauer erst durch seine Kunst dem Marmorblock den rechten Werth verleiht. Hätte Molière nur in geschickter Weise kompilirt, so hätte er Nachfolger die Menge gefunden. Die alten Stücke sind noch da, sowie die alten No-

---

*) École des femmes III, sc. 5.

vellen, aber es hat sich niemand seit Molière gefunden, diese bereitliegenden Schätze zu verwerthen und so auf leichte Weise neue Meisterwerke zu schaffen. Nein, wenn Molière fremde Werke benützte, so that er doch immer das Beste aus dem Schatz seines eignen Geistes dazu. Er formte um, was er entlehnte, und benutzte diese fremden, an sich doch unbedeutenden Elemente, als Bausteine zu grossen selbständigen Werken, die ganz das Gepräge seines Genies trugen. Die italienische Komödie, der er wol das meiste entnahm, ging einfach auf komische Wirkung aus; Molière erhob seine Lustspiele in eine andre Sphäre, indem er in ihnen den Reichthum seiner Ideen niederlegte und für Wahrheit, Natur und Menschlichkeit eintrat.

Eigentliche Politik lag ihm fern. Im 17. Jahrhundert gehörte die eingehende Beschäftigung mit politischen Fragen nur einzelnen Staatsmännern, und das grosse Publikum hatte noch wenig Verständniss für dieselben. Erst dem folgenden Jahrhundert war es vorbehalten, zum Schaden der wahren Poesie, politische und philosophische Thesen in Form von Trauerspielen zu behandeln. Darum blieb für Molière doch ein weites Feld, auf dem er für die humane Entwicklung des Staats- und Familienlebens arbeiten konnte.

Sein Kampf gegen Precieuse, Pedanten und Charlatane, gegen Heuchler und höfische Gleissner war eine Parteinahme für die Herrschaft des Verstands und der Wahrheit. Mannhaft stritt er für Fortschritt und echte Humanität. Nur darf man in ihm keinen Vertreter von Ideen suchen, welche erst in späterer Zeit und unter anderen Verhältnissen keimen konnten. Er war kein Skeptiker wie Voltaire, aber er stellte der widerwärtigen Figur Tartuffe's den vernünftig denkenden Cléante gegenüber, der die Forderungen der Humanität betont*). Molière konnte auch keine

---

*) Tartuffe, I. 6. 20:

Orgon: Et je verrois mourir frère, enfans, mère et femme,
Que je m'en soucierois autant que de cela.
Cléante: Des sentimens humains, mon frère, que voilà.

Ebenso einige Verse weiter, v. 60 ff.:

Voilà de vos pareils le discours ordinaire.
Ils veulent que chacun soit aveugle comme eux.
C'est être libertin que d'avoir de bons yeux;

revolutionäre Philosophie wie Rousseau predigen, und sein klarer Verstand bewahrte ihn vor jedem ausschweifenden Phantasiegebild; aber er trat für verständige Entwickelung der Gesetze und Gebräuche und freiere Anschauungen auf, wo er nur konnte.

Wenn er nun als Dichter für die Wahrheit der Empfindung, wie der Charakterzeichnung eintrat, so blieb er sich nur konsequent, wenn er auch als Schauspieler von sich und seinen Künstlern möglichste Beachtung der Natürlichkeit und Einfachheit in Spiel und Vortrag verlangte. Die Truppe des Hôtel de Bourgogne hatte in der Tragödie einen unleidlich gespreizten Ton eingeführt, gegen welchen Molière reagirte. Im »Impromptu de Versailles« spottete er über die Verkehrtheit der Spielweise, die einem König selbst in den einfachsten Scenen einen »ton de démoniaque« gebe. Allein in diesem Punkt konnte er den Geschmack des Pariser Publikums nicht ändern, und er musste sich darauf beschränken, wenigstens im Vortrag des Lustspiels seine Theorien zur Geltung zu bringen*).

Molière's Name ist weltbekannt. Allein man täusche sich nicht. Wenn in Frankreich Molière neben La Fontaine der populärste Dichter ist, so wird er im Ausland mehr genannt als gelesen, und mehr gelesen als bewundert. Der grosse Kreis der Gebildeten hört und liest von dem Genie des grössten modernen Lustspieldichters; viele greifen nach seinen Werken und legen sie bald enttäuscht aus der Hand. Sie finden, dass Molière überschätzt werde. Eine ähnliche Beobachtung kann man auch bei den Aufführungen machen. In Frankreich selbst finden sie noch viele Bewunderer, im Ausland sind die Stimmen getheilt. Wie soll man diese Erscheinung erklären? Denn so wenig man die Dichtergrösse des Sophokles bezweifeln wird, obgleich seine Tragödien heute bei der Aufführung, von dem antiquarischen Interesse abgesehen, nicht mehr die volle dramatische Wirkung

---

Et qui n'adore pas de vaines simagrées,
N'a ni respect ni foi pour les choses sacrées.
Allez, tous vos discours ne me font point de peur;
Je sais comme je parle, et le ciel voit mon coeur.

*) Ausführlicheres darüber siehe Lotheissen, „Molière, sein Leben und seine Werke“ S. 324—328.

erzielen, so wenig wird man Molière's Bedeutung herabsetzen wollen, auch wenn er noch weniger Verständniss bei dem modernen Publikum fände.

Wir haben schon einmal darauf hingewiesen, dass eine gewisse Art des Humors schnell veraltet, und diesem Los konnten auch die Lustspiele Molière's nicht ganz entgehen. Die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts mit ihren Marquis, ihren Doktoren, durchtriebenen Dienern und übermüthigen Kammerjungfern existirt nicht mehr; sie hat sich in ihrer äusseren Form, wenn auch nicht dem Wesen nach geändert. Allein beim Lustspiel kommt viel auf diese äussere Erscheinung an. Das Precieusenthum ist geblieben, aber die Precieusen, gegen welche Molière seinen Witz richtete, sind verschwunden. M. Jourdain hat sich gebildet; er weiss nun, dass er Prosa redet, wenn er nach seiner Nachtmütze ruft; er hat sich an der Börse bereichert, heisst heute M. Poirier und verheirathet seine Tochter mit einem Herzog. Er hat einen grossen Theil seiner Originalität und unfreiwilligen Komik verloren, aber das moderne Publikum versteht ihn in seiner neuen Inkarnation doch besser. In ähnlicher Weise verwandelten sich Mascarille und Scapin. Ein paar Jahrzehnte nach Molière traten sie unter dem Namen Frontin auf. Sie waren noch so durchtrieben wie zuvor, etwas verfeinert, aber noch gemeiner, denn Frontin verräth sogar seinen Herrn. In den Stücken der Neuzeit erscheint Scapin ganz modernisirt, als Sekretär, Advokat oder Geschäftsfreund. Ist er auch zumeist platt und ohne Humor, so ist er dem Zuschauer doch bekannt und mehr vertraut, als er es je in seinem Scapinkostüm sein könnte.

Dasselbe kann man von der Sprache Molière's sagen, die auch vom modernen Publikum nicht mehr recht gewürdigt werden kann. Die höfische Rede, die von den Stutzern des 17. Jahrhunderts geliebt wurde, und die darum von Molière auf die Bühne gebracht werden musste, ist heute veraltet. Es erscheint fremdartig und steif, wenn die Liebhaber von den »charmants attraits«, von der »flamme importune« reden oder von dem »objet« und dem »jeune miracle«, worunter die Geliebte verstanden wird.

---

*) Tartuffe III. 3, 95; Misanthrope V. 2, 23; L'Étourdi I. 2, 36, I. 1. 3.

Aber das 17. Jahrhundert war mit diesen und vielen ähnlichen Ausdrücken vertraut, und sie konnten nicht einfach ignorirt werden. So braucht auch Shakespeare in seinem »Kaufmann von Venedig« eine schwülstige, mit Bildern überladene Sprache, so oft er die eleganten Venetianer Herren reden lässt. Rechnet man dazu noch bei Molière mancherlei archaistische Wendungen und Ausdrücke, die seine Sprache für jeden, der sich nicht mit ihr vertraut gemacht hat, schwerer verständlich machen, so begreift man die Hemmungen, die sich seiner Werthschätzung im Ausland entgegenstellen. Und doch beherrschte Molière die Sprache wie wenige Schriftsteller und Dichter seiner Zeit. Er ist hier und da hart, weil er nicht immer Zeit zur Ueberarbeitung seiner Stücke hatte, aber im Allgemeinen, und zumal in den grossen Dichtungen, sind seine Verse kräftig und fliessend, reich an malerischen Ausdrücken und Wendungen. Der Alexandriner gewinnt unter seiner Hand an Beweglichkeit und Ausdruck. Gedankenschwere Verse folgen einander oft gleich Hammerschlägen, um gleich darauf leicht fliessenden Zeilen Platz zu machen. Mancher Ausdruck erscheint dem modernen Publikum freilich zu derb, und wir kommen damit zu einem weiteren Grund, warum Molière im Ausland Gegner findet. In Frankreich werden die Molière'schen Werke mit solcher Pietät gegeben, dass man kein Wort auslässt, klinge es auch noch so derb ins Ohr. Das fremde Publikum braucht keine solche, vielleicht auch in Frankreich zu weit getriebene Pietät walten zu lassen. Man verfällt aber hier im Gegentheil oft in übertriebene Aengstlichkeit, und hat leider zum Theil den Sinn für natürliche Komik eingebüsst. Leute, die einen Abend lang mit aller Seelenruhe ein Schauspiel ansehen, in dem Ehebruch und Gemeinheiten aller Art die Hauptrolle spielen, entsetzen sich darüber, wenn bei Molière von einer Klystierspritze die Rede ist. Molière war Realist im besten Sinn des Worts; er suchte den Realismus in der Wahrheit der Charaktere, nicht in der ängstlichen Kopie der kleinen Vorgänge des Lebens, wie seine heutigen Nachfolger es thun.

Molière hat das moderne Lustspiel begründet. Er hat ihm die Richtung gegeben, die es zweihundert Jahre eingehalten hat

nicht allein in Frankreich, sondern auf der Bühne aller Völker. Als er ins Grab sank, stand die Komödie verwaist, wie Boileau in seiner Poetik mit Recht klagt. Viele andre versuchten sich nach ihm; keiner erreichte ihn. Man zeichnete Bilder aus dem Leben der Zeit, man wurde regelmässiger, aber man blieb auf der Oberfläche. Das Lustspiel des 18. Jahrhunderts hielt sich auf der Bahn, die es vorgezeichnet fand; selbst Diderot mit seinem bürgerlichen Schauspiel bot im Grund genommen nur eine Erweiterung der Molière'schen Weise, oder vielmehr ein Herabzerren derselben in die Trivialität. Auch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bewahrte das Lustspiel die alte Manier; die Romantiker stürmten gegen Racine an, beugten sich aber vor Molière. Erst das zweite Kaiserreich brachte eine bemerkenswerthe Aenderung, wie es überhaupt eine tiefgreifende Revolution im Leben der französischen Nation herbeigeführt hat. Man erfand nun eine eigenthümliche Komödie, ein Zwitterding zwischen Schauspiel und Posse, in dem sich der wüste Karneval jener Jahre abspiegelte. Eine seltsame Moral, die oft einer Verherrlichung des Lasters glich, machte sich in derselben breit und führte die Zuschauer in die verdorbene Atmosphäre einer korrupten Gesellschaft. Molière hatte nie den festen Grund verloren, nie das Laster aufgeputzt, um es als Tugend und verkannte Grösse auszugeben. Auch in dieser Hinsicht blieb er wahr, im Gegensatz zur modernen Komödie, die sich verirrt hat. Dafür sucht die letztere durch die Genauigkeit des Details in der Komposition und der Ausstattung zu gewinnen, und lenkt damit nur die Aufmerksamkeit von der Hauptfrage ab. Sie glaubt in ihrer Charakteristik Grosses zu leisten, und bemerkt nicht, dass sie nur eine kleine Reihe von Figuren zur Verwendung bringt, die meistens äusserlich aufgefasst sind. Emile Augier allein hat unter den neueren Lustspieldichtern einige gelungene Charakterbilder gezeichnet, vor allem seinen Poirier und Giboyer, Originalköpfe, die lebendig bleiben werden, wie Herr Jourdain und Harpagon. Aber den Reichthum Molière's, seine Tiefe, seinen Humor hat auch Augier nicht erreicht.

Wir schliessen unsere Betrachtungen mit einem Wort Goethe's. „Molière ist so gross“, sagte er zu Eckermann, „dass man immer

von neuem erstaunt, wenn man ihn wieder liest; er ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische, sie sind apprehensiv, und niemand hat den Muth, es ihm nachzuthun.... Ich lese von Molière alle Jahre einige Stücke, so wie ich auch von Zeit zu Zeit die Kupfer nach den grossen italienischen Meistern betrachte.«

# III.

# Die Lustspieldichter neben und nach Molière.

So lange Molière lebte, hatte er mit seinen Gegnern zu rechnen. Das ist nur natürlich und kann uns nicht überraschen. Die Kreise, welche an der neuen Richtung der Literatur kein Gefallen fanden, waren noch immer mächtig, und wenn auch die persönliche Antipathie und die literarischen Gegensätze während der letzten Lebensjahre Molière's nicht mehr, wie früher, in widerlicher Weise vor die Oeffentlichkeit gezerrt wurden, machten sie sich doch noch oft genug geltend. Das bezeugt uns Boileau ausdrücklich. In seiner Epistel an Racine, der gleichfalls angefeindet wurde, betont er, dass der Mensch erst nach seinem Tod richtig beurtheilt werde und verweist dabei auf das Beispiel Molière's*). Die alte Komödie mit ihrer traditionellen Haltung, ihren Schattenfiguren und ihrem verwickelten Intriguenspiel hatte noch zahlreiche Anhänger, und neben Molière fanden sich nicht wenig Autoren, die in der früher herkömmlichen Manier für das Theater schrieben und des Beifalls sicher waren.

Ein Jahr nach Molière's Tod, 1674, erschien ein Buch von Samuel Chapuzeau über das französische Theater**). Im

---

*) Boileau, ép. VII. 15 ff.:

La mort seule ici-bas, en terminant sa vie,
Peut calmer sur son nom l'injustice et l'envie.
— — — — — — — — — — — — —
Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ces beaux esprits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.

**) Le Théâtre françois divisé en trois livres où il est traité 1° de l'usage de la comédie, 2° des auteurs qui soutiennent le théâtre, 3° de la conduite des comédiens. Ohne Namen des Verfassers. A Lyon chez Michel Mayer 1674. Das erste Buch enthält die Kapitel: „Origine de la comédie, toutes les sociétés conspirent pour le bien public, différentes manières d'instruire les hommes; l'arbre du poëme dramatique; la comédie estimée de toutes les nations; des spectacles qui se donnent aux colléges; le théâtre belle école pour la no-

zweiten Theil dieser Schrift gab der Verfasser eine Liste der bekanntesten damals lebenden dramatischen Dichter, und nennt für das Lustspiel Boursault, Montfleury, einen Anonymus D. V., womit er Donneau de Vizé bezeichnet, Thomas Corneille, Quinault und sich selbst. Er hätte seine Liste noch verlängern und Komödienschreiber wie Poisson, Brécourt u. a. m. anführen können.

Die Mehrzahl der Genannten überlebte ihren Ruhm nicht, und heute sind sie alle so gut wie vergessen, denn selbst Thomas Corneille und Quinault führen nur in literarhistorischen Werken eine Art Scheinleben, und sind dem grossen Kreis der Gebildeten fast unbekannt. Damals aber sonnten sie sich im Glanz ihrer Erfolge und mancher von ihnen glaubte seinen Platz an Molière's Seite auch in Zukunft zu behaupten. Gleichzeitig mit dem »Tartuffe« (1669) brachte Montfleury sein Lustspiel »La femme juge et partie« zur Aufführung und erntete mit ihm nicht weniger Beifall als Molière. Und doch genügt die Aufzählung der Namen, welche Chapuzeau als die der bedeutendsten Lustspieldichter anführt, um zu beweisen, dass Molière auf einsamer Höhe stand. Dass die wenigsten Zeitgenossen sich des Unterschieds, der ihn von seinen Rivalen trennte, bewusst waren, ist erklärlich. Das Urtheil wurde ihnen dadurch erschwert, dass Molière's Werke eine gewisse Aehnlichkeit mit den Erzeugnissen der andern Lustspieldichter trugen, und diese Aehnlichkeit mehr in die Augen fiel als die Verschiedenheit, die sie trennte. Auf den ersten Blick sieht man, dass sie alle Produkte derselben Zeit sind. Aber die Aehnlichkeit liegt fast allein in der Form, und das Genie, das diese Form zu beleben verstand, war doch nur dem einen Molière verliehen.

---

blesse; le goût du siècle pour le théâtre etc. Im zweiten Buch wird von den Autoren gehandelt, von der Art, wie sie ihre Stücke den Schauspielern vorlesen, von den finanziellen Vortheilen der Autoren, von der besten Zeit, in der man neue Stücke aufführt, von den guten Theatertagen, der Vertheilung der Rollen, den Proben, und das dritte Buch spricht von den Schauspielern, die der Verfasser u. a. gegen den Vorwurf der Gottlosigkeit vertheidigt (Kap. 5: Leur assiduité aux exercices pieux. Kap. 7: l'éducation de leurs enfants).

Betrachten wir die Lustspieldichter, welche neben Molière thätig waren, einzeln der Reihe nach, so tritt uns zuerst Philippe Quinault entgegen, der mit drei Lustspielen, »les Rivales« (1653), »l'Amant indiscret« (1654) und der »Comédie sans comédie« (1655) begonnen hatte*). Das erste Stück war nach spanischem, das zweite wahrscheinlich nach italienischem Vorbild gearbeitet. In dem dritten ging Quinault selbständiger vor und versuchte eine Mischkomödie, ein Schauspiel, in dem sich Lustspiel, Trauerspiel und Tragikomödie mit einander verbinden sollten, und dessen Glanz er durch scenischen Aufwand, Musik und Gesang noch zu heben trachtete. Trotzdem erwarb er sich mit diesen Erstlingsarbeiten nicht den gewünschten Ruhm und ging darum zur Tragödie über, in der er auch, wie wir gesehen haben, grössere Erfolge erzielte**). Ein einziges Mal nur schrieb er noch ein Lustspiel, »la Mère coquette ou les Amants brouillés«, das 1665 zur ersten Aufführung kam und sich von den früheren Arbeiten wesentlich, und zwar zu seinem Vortheil, unterscheidet.

Der Stoff ist freilich unglücklich gewählt; die Hauptfigur des Stücks ist eine Mutter, die auf ihre Tochter eifersüchtig ist und ihr den Geliebten abspenstig machen will. Frau Ismène hält sich für verwitwet, da ihr Mann seit einer Reihe von Jahren verschollen ist. Seeräuber, in deren Hände er gefallen ist, haben ihn in die Sklaverei verkauft. Ismène möchte eine zweite Heirat eingehen und da sie dazu ein Zeugniss über ihres ersten Gatten Tod braucht, aber keins besitzt, sucht sie ein gefälschtes Dokument zu erlangen. Als ihren Zukünftigen hat sie den Verlobten ihrer Tochter ausersehen und beginnt mit Hilfe ihrer Zofe eine Reihe von Intriguen, um das Liebespaar zu trennen. Am Schluss aber kommt der todtgeglaubte Gatte zurück, gerade noch rechtzeitig, um das Glück der jungen Leute zu sichern. Quinault bemühte sich allerdings die widerliche Situation zu mildern, allein der Eindruck bleibt doch peinlich. Uns interessirt zunächst der

---

*) Man vergleiche darüber Band III, S. 100. Das Stück „l'Amant indiscret" hat viel Aehnlichkeit mit Molière's „Étourdi"; wahrscheinlich schöpften beide aus derselben Quelle.

**) Band III a. a. O.

moderne Ton, den er in seinem Stück anschlug, denn er bewies damit, welche Anregung er Molière verdankte. Er versuchte es nun ebenfalls, ein Bild der modernen Gesellschaft zu entwerfen und spottete des lächerlichen Marquis. Aber was er als Charakterzeichnung bot, ging nicht über Allgemeinheiten hinaus, und macht den Abstand zwischen ihm und Molière erst recht ersichtlich*).

---

*) Man nehme z. B. die folgende Stelle in der „Mère coquette" (I, 3), wo der Marquis, der nicht einmal einen Namen trägt, seinem Vetter Acante, welcher sein Benehmen rügt, entgegnet:

Eh! mon pauvre cousin, que tu me fais pitié!
Tu veux donc faire prendre un air modeste et sage
Aux gens de ma volée, aux marquis de mon âge?
Va, tu sais peu le monde et la cour, si tu crois
Qu'on puisse être marquis, jeune et sage à la fois.
Il faut être à la mode, ou l'on est ridicule;
On n'est point regardé, si l'on ne gesticule,
Si dans les jeux de main, ne cédant à pas un,
On ne se fait un peu distinguer du commun.
La sagesse est niaise et n'est plus en usage,
Et la galanterie est dans le badinage.
C'est ce qu'on nomme adresse, esprit, vivacité,
Et le véritable air des gens de qualité.

Man vergleiche mit dieser Stelle die Zeichnung des Marquis in dem „Impromptu de Versailles", sc. 2, wo wenige Zeilen genügen, einen jener geckenhaften Höflinge in ganz andrer Weise zu zeichnen. „Souvenez-vous bien", sagt dort Molière zum Schauspieler La Grange, der einen lächerlichen Marquis zu spielen hat, „vous, de venir, comme je vous ai dit, là, avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque, et grondant une petite chanson entre vos dents. La, la, la, la, la, la. Rangez-vous donc, vous autres, car il faut du terrain à deux marquis; et ils ne sont pas gens à tenir leur personne dans un petit espace". Man vergleiche das Bild des Gecken, von dem in der ersten Scene der „Fâcheux" gesprochen wird, die köstliche Charakteristik, die Célimène von ihren Liebhabern entwirft (Misanthrope, V, 4) und viele andre Stellen mehr. Bei Quinault erzählt derselbe Marquis (I. 4), dass er ein besonderes Mittel angewandt habe, sich in den Ruf der Tapferkeit zu bringen. Er gewann für hundert Louisd'or einen Haudegen; dieser musste Streit mit ihm anfangen und ihm einen Schlag ins Gesicht geben. Daraufhin stellte er sich wüthend, zog seinen Degen und focht zum Schein mit dem Beleidiger, bis man sie trennte.

L'honneur vient de bravoure et de galanterie,
Et j'ai su trouver l'art d'être ensemble estimé,
Et galant de fortune et brave confirmé.
Moyennant cent louis que j'ai donné d'avance,

Wenige Tage nach der ersten Aufführung der Quinault-schen »Mère coquette« wurde ein Stück unter gleichem Titel von Donneau de Vizé gespielt. Als der letztere sein Werk durch den Druck veröffentlichte, behauptete er in der Vorrede, Quinault habe ihm den Plan dazu entwendet. Wir brauchen uns mit der Frage, wem von beiden Herren das Verdienst der ersten Anregung gebührt, nicht zu beschäftigen. Leidet Quinault's Werk schon an vielen Schwächen, so ist das von De Vizé noch weniger werth*).

Jean Donneau sieur de Vizé gehörte zu jener grossen Klasse von Literaten, die zwar wenig Talent haben, aber die Kunst sich geltend zu machen vortrefflich verstehen. Geboren im Deçember des Jahres 1738 zu Paris, wurde er für den geistlichen Stand bestimmt, seine literarischen Neigungen führten ihn jedoch früh auf andre Bahnen. Vor allem zog ihn das Theater an, für das er einige Tragödien, dann aber eine Reihe von Lustspielen und Possen schrieb. Er kultivirte dabei nur das niedere Genre, führte Scenen aus dem Leben der kleinbürgerlichen Gesellschaft vor, und suchte seinen Stücken oft dadurch mehr Anziehungskraft zu geben, dass er Zeitbegebenheiten darin behandelte. So schrieb er in Verbindung mit Thomas Corneille sein Stück »La Devineresse ou Madame Jobin« im Jahre 1679, als der Prozess der Giftmischerin Voisin so viel Aufsehen ge-

---

Un marquis des plus gueux, mais brave à toute outrance,
M'a feint une querelle et d'abord prenant feu,
M'a donné sur la joue un coup plus fort que jeu.
— — — — — — — — — — — — — —
J'ai foit rage aussitôt, j'ai ferraillé, paré,
Et me suis fait tenir pour être séparé.

Noch gemeiner und verächtlicher wird dieser Mensch, wenn er in derselben Scene erzählt, auf welche Weise er eine anständige Dame in falschen Verdacht gebracht habe.

Mais l'honneur, ce me semble, au fond n'est point cela,

bemerkt ihm sein Onkel Crémante. Aber der Marquis sagt wegwerfend:

Bon! c'est du vieil honneur que vous nous parlez là.

*) Parfaict, Histoire du Théâtre françois, Band IX, S. 382 sagt am Schluss der Besprechung des Stücks von De Vizé: „La comédie de M. Quinault est toute semblable à celle de M. de Vizé: mais elle est d'un maître, et l'autre est d'un écolier."

macht hatte. Oder er zog gegen einzelne Schwächen seiner Zeitgenossen zu Felde, wobei er jedoch immer am Kleinen haftete. In seinem dreiaktigen Stückchen »Les Intrigues de la loterie« (1670) bekämpfte er die Spielwuth, die durch viele Lotterien begünstigt wurde. Dass De Vizé auch an dem Feldzug gegen Molière Theil nahm, haben wir schon gesagt, doch war er zu berechnend, um sich mit dem Direktor des Palais-Royal-Theaters nicht bald wieder auf guten Fuss zu setzen. Aus der grossen Reihe seiner Stücke heben wir einige hervor, die seine Weise am besten erkennen lassen. Im Jahr 1667 liess er zwei Lustpiele aufführen, »la Veuve à la mode« und »L'Embarras de Godard on l'accouchée«. Das erstere ist eine ins moderne bürgerliche Leben übertragene Bearbeitung der alten Geschichte von der Ephesischen Matrone. Miris kommt von dem Sterbebett ihres Gatten, stellt sich trostlos, verspricht aber schliesslich dem Haupterben des Verstorbenen, der ihr von Liebe spricht, seine Wünsche zu erhören. Derber als dieses Stück ist das zweite, das zuerst in Fontainebleau vor dem König gespielt wurde. De Vizé hatte den Auftrag bekommen, für die Hoffestlichkeiten ein heiteres Stück zu liefern, da Molière nach dem zweiten Verbot des »Tartuffe« und seinem vergeblichen Appell an den König erkrankte und längere Zeit der Bühne fern blieb. So schrieb De Vizé seinen »Embarras de Godard«, eine niedrige Posse, die einige heitere Scenen aufweist. Mme Godard ist in Kindesnöthen; ihr Mann läuft in Verzweiflung umher und schreit nach einer Hebamme. Die Diener treiben ihre Scherze mit ihm und erhöhen durch ihre Possen noch die Verwirrung, die erst durch die glückliche Ankunft einer kleinen Weltbürgerin gelöst wird.

Auch Donneau de Vizé versuchte es, wie Quinault, nach Molière's Vorbild über einzelne Schwächen der adligen Kreise zu spotten. Sein einaktiges Stück »Le Gentilhomme Guépin ou le campagnard« führt auf das Land und karrikirt die Landjunker. Der Vicomte de la Sablonnière hat sich aufs Land zurückgezogen, weil er in seiner Eifersucht durch die Huldigungen leidet, die man seiner Gemalin von allen Seiten in Paris darbringt. Allein dort hat er noch mehr zu dulden. Nun wollen ihn die

Nachbarn besuchen, die Herren de Chantepie, de Cochon Vilain u. a., die ihn mit ihrer plumpen Zudringlichkeit quälen.

Einige Stücke schrieb De Vizé in Gemeinschaft mit Thomas Corneille, darunter das Lustspiel »L'Inconnu« (1675), das sich am längsten auf der Bühne hielt. Im Ganzen war De Vizé nicht besonders beliebt, wie sich schon aus seinen Vorreden ergibt, welche er mit Klagen über das Publikum im Parterre füllte. Neben seinen dramatischen Arbeiten befasste er sich auch mit Geschichtschreibung und verfasste Memoiren über die Zeit Ludwig XIV. (»Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV.« 10 Bde. in Folio) und ein andres Werk in zwölf Bänden »Affaires du temps« (1691). Den meisten Einfluss aber erwarb er sich durch die Gründung einer Revue, des »Mercure galant«, der in den Jahren 1672 und 1673 erschien, in dem folgenden Jahr aber unterbrochen und erst 1677 wieder aufgenommen wurde. Seit jener Zeit führte er sein Unternehmen regelmässig bis zu seinem Tod (1710) fort, und wurde dadurch eine ziemlich gewichtige Persönlichkeit, so dass mancher seine Gunst zu gewinnen suchte. Literarisch war der »Mercure« zwar völlig werthlos, und La Bruyère hatte Recht, wenn er ihn noch als »weniger als nichts« verurtheilte, allein er war in vielen Kreisen beliebt und ist als erster Versuch einer literarischen und kritischen Revue immerhin zu bemerken*). Da De Vizé in seinen letzten Lebensjahren erblindete, übernahm Thomas Corneille, sein Freund, die Hauptarbeit in der Leitung des »Mercure«, nachdem er schon seit 1690 an der Redaktion betheiligt war.

Thomas Corneille, der ebenfalls unter die Lustspieldichter gehört, ist schon früher, bei Gelegenheit der romanesken Tragödie besprochen worden**). Wir betrachten ihn hier nur als Rivalen Molière's, denn er schrieb nicht weniger als neunzehn Lustspiele, von welchen drei jedoch nicht gedruckt worden sind. Wie im Drama erwies Thomas Corneille auch im Lustspiel seine

---

*) La Bruyère, Les Caractères, I. Des ouvrages de l'esprit, n° 46: „Le H** G** est immédiatement au-dessous de rien.“ (H** G** = Hermès Galant).

**) Siehe Band III, S. 92 ff.

Begabung, aber hier wie dort doch nur innerhalb enger Grenzen. Er hatte Gefühl für dramatische Wirkung, derbkomische Situationen, und besass vor allem die Leichtigkeit der Auffassung, die ihm erlaubte, sich fremden Gedanken anzupassen und sie in seiner Weise umzuarbeiten. Dass er nichts von des Bruders Genie besass, ist offenbar. Es fehlte ihm aber auch dessen Erfindungsgabe. Er war wenig selbständig in seinen Arbeiten und lehnte sich fast immer an fremde Vorbilder an oder arbeitete mit einem zweiten Autor, De Vizé oder Montfleury, gemeinschaftlich. Die Leichtigkeit, mit der er seine Stücke schrieb, verleitete ihn zur Nachlässigkeit in der Behandlung der Sprache, zur Oberflächlichkeit in der Durchführung der Charaktere und der ganzen Anlage. Wenn die Stücke bühnengerecht waren und die Heiterkeit der Zuschauer erweckten, war er zufrieden. So kommt es denn, dass von seinen zahlreichen Lustspielen kaum eins heute noch genannt wird. Die einen sind nach spanischen Mustern gearbeitet und verrathen deutlich die fremde Herkunft. Die andern, die zumeist später entstanden sind, schliessen sich mehr der französischen Lustspielmanier an, wie sie sich vor und neben Molière entwickelt hatte. Von den Lustspielen aus der ersten Zeit Corneille's haben wir schon geredet. Doch wollen wir noch einmal auf das Stück „Don Bertran de Cigarral" zurückgreifen, weil Molière eine Scene seines „Malade imaginaire" (II. 6) einer ähnlichen in dem genannten Lustspiel nachgebildet zu haben scheint. In „Bertran de Cigarral" (einer Bearbeitung des spanischen Stücks „Entre bobos anda el juego" von Francisco de Roxas) erzählt Don Alvar der von ihm geliebten Isabelle in Gegenwart ihres Vaters und ihres widerwärtigen Bräutigams die Geschichte eines Fräuleins, das von einem wüthenden Stier bedroht und nur durch die Hilfe eines ihr unbekannten Ritters gerettet wurde. Isabelle erkennt sich und Don Alvar in dieser Erzählung, und es entspinnt sich zwischen ihnen ein Gespräch, das zu einer den andern unverständlichen, für die Betheiligten sehr klaren Liebeserklärung führt.

Im Uebrigen ist „Don Bertran de Cigarral" eine gewöhnliche Arbeit, ohne viel Witz und Geist. Der Held des Stücks, der auf Freiersfüssen geht, wird nicht komisch, sondern wahrhaft

abschreckend geschildert, dickbäuchig und plump, von der Gicht geplagt, hustend und speiend, geizig, launisch, hartköpfig, unsauber und boshaft. Er selbst erzählt, dass er die Krätze als Erbstück von seinen Aeltern habe, und um ihn recht lächerlich hinzustellen, gibt ihm der Verfasser auch noch die Manie, Lustspiele zu schreiben und den Leuten seine Verse vorzutragen*). Aber er ist reich und darum ist ihm Isabelle von ihrem Vater zugesagt worden. Zum Glück für das Mädchen ändert Don Bertran noch seinen Sinn und Isabelle wird mit ihrem Retter vereint.

Von den späteren Lustspielen Thomas Corneille's nannte man gern »Le Baron d'Albikrac«, eine fünfaktige Posse, die wie alle Corneille'schen Stücke in Versen verfasst war, und im Jahr 1668 im Hôtel de Bourgogne aufgeführt wurde. Die Brüder Parfaict konstatiren den grossen Erfolg, den sie erzielte. Es gebe gewiss wenig Leute, meinen sie noch zu ihrer Zeit, welchen das Stück unbekannt sei. Freilich ist ihr Urtheil über dasselbe nicht besonders günstig; sie finden, dass es gut ersonnen und lebhaft geführt, die Verwicklung aber sehr gewöhnlich sei, dass die Charakterzeichnung mangle und auch kein moralischer Ge-

---

*) Th. Corneille, Don Bertran de Cigarral, II. 1. Dort schildert ihn Guzman, ein Diener:

Car il est attaqué de tant et tant de maux
Qu'outre ceux que le corps éprouve accidentaires
Il en pourroit compter cinq ou six ordinaires.
Il mouche, il tousse, il crache en poumon malaisé,
Pour fluxions sans cesse il est cautérisé,
Goutteux ce que doit l'être un goutteux d'origine,
Toujours vers le poignet muni de la plus fine;
Joignez à tout cela, vilain, jaloux, quinteux,
Obstiné plus qu'un diable et mutin plus que deux,
Mal propre autant que douze en mine, en barbe, en linge,
Rusé comme un renard, et malin comme un singe....

Im II. Akt, Sc. 5, sagt er von sich selbst, als Isabelle seine Hand ohne Handschuhe sieht und erschrickt:

— — Ce n'est rien, ce n'est qu'un peu de gale,
Je tâche à lui jouer pourtant d'un mauvais tour,
Je me frotte d'onguent cinq ou six fois par jour.

winn sich ergebe*). Es handelt sich in der That um ein altes Possenmotiv. Die Tante — sie trägt keinen Namen weiter — ist eine lächerliche alte Jungfer von 60 Jahren, die aber reich ist und sich noch verheiraten will. Sie gibt sich für kaum 30 Jahre alt aus und ist überzeugt, dass sie jedem Manne, der sich ihr nähert, eine flammende Leidenschaft einflösst. Ein armer Junker aus der Bretagne, Baron d'Albikrac, der vor allem gut leben will und ein leichtsinniger Gesell ist, hat sich bereit erklärt, sie zu heiraten, und seinen Besuch versprochen. Dieser Baron erscheint in dem Stück gar nicht, er wird nur von La Montagne, einem pfiffigen Diener dargestellt. Denn es gilt, die Tante, die zunächst ihren Blick auf Oronte, den Geliebten ihrer Nichte Angélique, geworfen hat, von diesem abzulenken und ihre Einwilligung zur Ehe der jungen Leute zu gewinnen. La Montagne macht seine Sache vortrefflich; gleich beim ersten Auftreten bezaubert er die Tante, indem er sie für die Nichte, diese aber für die Tante hält! Dann spielt er den Eifersüchtigen und gibt sich erst zufrieden, als Angélique trotz ihres scheinbaren Widerstrebens mit Oronte verlobt und die Hochzeit auf den folgenden Tag festgesetzt wird. Bevor er aber selbst seine Vermälung feiern kann, muss er noch eine kurze Reise in die Bretagne machen, und verabschiedet sich. Damit endet das Stück. Was der wirkliche Baron sagen wird, wenn er kommt, thut nichts zur Sache. Ist er, wie man ihn schildert, wird er zu dem Streich lachen und die Tante wird ihn nicht zurückweisen.

Eine Art Gegenstück zu dieser Posse ist »la Comtesse d'Orgueil« (1670). Hier handelt es sich darum, einen eingebildeten, hartherzigen und geizigen Mann, den Marquis de Lorgnac zu täuschen, und seine Zustimmung zur Ehe eines jüngeren, ihm sehr ungleichen Bruders, des Chevaliers, zu erlangen. Das ist um so schwerer, als Olympe, die Geliebte des Chevaliers, von ihrem Vater bereits dem Marquis zugesichert worden ist. Um diesen zur Verzichtleistung zu bringen, spielt die Zofe

*) (Les frères Parfaict) Histoire du Théâtre françois, Band X, S. 372. Eine Sammlung der dramatischen Werke von Thomas Corneille erschien in Paris (bei Guillaume de Luyne) 1682 in fünf Bänden.

Virginie die Rolle einer Gräfin, ganz wie in dem »Baron d'Albikrac« La Montagne den bretonischen Junker dargestellt hat.

Mit Montfleury verfasste Corneille im Jahre 1673 »le Comédien poëte«, und mit De Vizé zusammen »L'Inconnu« (1675). Das erstgenannte Lustspiel enthält in seinen fünf Akten eigentlich zwei Stücke. Denn der erste Akt steht nur in so weit mit den folgenden in Verbindung, als am Schluss desselben gesagt wird, ein Schauspieler habe das folgende Stück gedichtet*). Dieses selbst ist ganz unbedeutend. Don Pascal kehrt nach fünfzehnjähriger Abwesenheit nach Hause zurück und will seine Schwester Angélique mit einem Freund verheiraten, den er mitbringt. Diese liebt aber einen andern. In der Verlegenheit wird Gusman, ein Diener, als Angélique verkleidet und macht sich dem Freund so unangenehm, dass dieser gern auf die Heirat verzichtet. Grösseres Lob spenden die Verfasser der Histoire du Théâtre françois dem »Inconnu«, dessen Erfolg sie betonen und dessen geschmackvolle Behandlung von Seiten Corneille's sie hervorheben. Dieser übertrug in Verse, was De Vizé in Prosa geschrieben hatte. Wir können diesmal dem Urtheil der Brüder Parfaict nicht beistimmen**). Allerdings haben die Verfasser im »Inconnu« mit dem System der verwickelten Intriguen gebrochen, aber die Einfachheit, deren sie sich befleissigen, wird zur Armuth. Ein Marquis liebt eine Gräfin — die Personen sind wiederum nur auf solche Weise bezeichnet; die Gräfin ist kühl berechnend und lässt sich die Huldigungen zahlreicher Liebhaber gefallen, denn sie findet dabei ihre Unterhaltung; aber sie ist nicht gewillt ihr Herz zu verschenken und sich einen Herrn zu geben. Sie gesteht das offen und man erwartet nun im Verlauf des Stücks zu sehen, wie sie allmälig — eine andre Donna Diana — bekehrt wird***).

---

*) Siehe Parfaict, Histoire du Théâtre françois, Band XI, S. 330.

**) Parfaict, Band XI, S. 424.

***) L'Inconnu, I. sc. 5 sagt die Gräfin:

Croyez-moi, pour n'avoir nul reproche à se faire,
Il faut de la conduite éloigner le mystère,
S'acquérir des amis sans trop les rechercher,
Se divertir de tout, et ne point s'attacher.
C'est ainsi que j'en use, et je m'en trouve heureuse,

Das geschieht allerdings, aber durch ein sehr äusserliches Mittel. Der Marquis ist unermüdlich in Ueberraschungen, Anordnung von galanten Festen, Schauspielen, Balleten; aber er sagt nicht, dass er sie veranstaltet, sondern lässt sie auf Rechnung eines leidenschaftlich liebenden Unbekannten setzen, für den die Gräfin schliesslich sich erwärmt. Im letzten Aufzug zeigt ihr Gott Amor in einem Festspiel das Porträt des Unbekannten und sie erkennt in ihm zu ihrem Erstaunen den Marquis. Das ganze Stück scheint hauptsächlich den eingelegten Balletscenen und Festspielen zu lieb verfasst zu sein, was denn auch seine Beliebtheit selbst in späterer Zeit erklären mag.

Montfleury, der Mitarbeiter Corneille's an dem „Comédien poëte“, war der Sohn des bekannten Schauspielers im Hôtel de Bourgogne. Sein wahrer Name war Antoine Jacob, doch bewahrte er als Schriftsteller den Namen, den sein Vater angenommen hatte. Er war Advokat, scheint aber als solcher nicht thätig gewesen zu sein. Er schrieb von 1660 bis 1678 eine Reihe von Lustspielen, die eine gewisse komische Gabe verrathen. Um seinen Vater an Molière zu rächen, verfasste er das platte Stück „L'Impromptu de l'hôtel de Condé“, in dem er Molière besonders als Künstler herabzusetzen suchte. Schon vorher (1661) hatte er einen Einakter „Les Bêtes raisonables“ zur Aufführung gebracht, und darin in heiter persifflirender Art die Geschichte des Odysseus auf der Insel der Circe behandelt. Man sieht den Helden als Gast der Zauberin, nachdem er ihrer Beschwörung erfolgreich widerstanden hat. Noch aber sind seine Gefährten und andre in Thiere verwandelte Menschen nicht erlöst. Sie treten auf, und Circe stellt sie dem Odysseus vor. Dieser Esel war früher ein Philosoph, dieses Reh die Frau eines reichen

---

Point d'affaire de coeur qui me tienne rêveuse.
— — — — — — — — — — — — — —
En grossissant ma cour d'esclaves différents,
J'écoute les soupirs et ris des soupirants.
Ce n'est pas, après tout, leur faire grande injure,
Ils ont beau de leurs maux nous tracer la peinture,
Tous ces empressements de belle passion
Souvent sont moins amour que conversation.

Finanzmanns, jener Löwe diente, da er noch Mensch war, als Knecht, und das Pferd dort war ein vollendeter Höfling. Odysseus legt bei Circe eine Fürbitte für die armen Geschöpfe ein, und die Zauberin verspricht diesen die frühere Gestalt zurückzugeben, vorausgesetzt, dass sie in die neue Verwandlung willigen. Odysseus spricht deshalb mit den einzelnen Thieren, die einen Augenblick ihre frühere Menschengestalt wieder annehmen, erhält aber von den meisten eine abschlägige Antwort. So will der Esel um keinen Preis wieder in sein Menschenthum zurück:

Wer zweifelt noch, dass, wie die Welt heut steht,
Es Eseln besser als den Menschen geht?*)

Auch der Löwe will nichts von seiner Erlösung wissen; als Knecht hat er früher vor jedem elenden Feigling gezittert, jetzt aber jagt er den andern Schrecken ein. Als Mensch hat er dienen und gehorchen müssen, in der Thierwelt herrscht die Freiheit. Und was den Verstand anbetrifft, dessen sich die Menschen rühmen, so sagt der Löwe verächtlich:

Gar mancher ist ein Esel, der's nicht ahnt**).

Eine ähnliche Weigerung findet Odysseus bei den andern Thieren. Nur das Pferd lässt sich schliesslich bewegen, in seiner früheren menschlichen Gestalt an den Hof zurückzukehren. Odysseus theilt ihm nämlich einen Orakelspruch mit, demzufolge ein gerechter heldenmüthiger König erstehen soll, und so wird es von der Neugier getrieben, eine so seltene Erscheinung zu sehen. Die Grundidee seines Stückchens hat Montfleury einem älteren italienischen Scherz, der »Circe« von J. B. Gilli (1550), entlehnt; sie ist nicht schlecht, allein die Ausführung ist, wenige glückliche Witzworte abgerechnet, unbedeutend.

---

*) Les Bêtes raisonnables, sc. 4:
Je soutiens et conclus, dans le siècle où nous sommes,
Qu'il vaut mieux mille fois être ânes que d'être hommes.

**) Ibid. sc. 5:
Tel est bête souvent qui ne pense pas l'être.
Das Stückchen ist abgedruckt in dem dreibändigen Werk: „Les contemporains de Molière, recueil de comédies etc. par Victor Fournel". B. I. Théâtre de l'hôtel de Bourgogne. — Paris, Firmin Didot frères, 1863.

Montfleury weist dieselben Fehler auf, wie die andern Lustspieldichter. Es fehlt ihnen allen an Erfindungsgabe und Menschenkenntniss. Sie halten sich fast immer an fremde, mit Vorliebe an spanische Muster, die sie bearbeiten. Die kurzen Inhaltsangaben, die wir von einigen ihrer Stücke bereits gegeben haben, zeigen, dass es sich in ihnen gewöhnlich um Verkleidungen und daraus folgende Verwechslungen handelt. Sie boten damit einem Komiker oder einer beliebten Schauspielerin Gelegenheit, ihr Talent zu beweisen, erregten durch ihren derben Humor auch wol die Heiterkeit der Zuschauer, allein sie verzichteten dafür auf jede ernstere, wahrhafte Charakterschilderung, und von Poesie, von echtem, aus der Tiefe des Herzens stammendem Gefühl ist nirgends eine Spur zu finden.

Die bekanntesten und beliebtesten Stücke Montfleury's waren „Le Mari sans femme“ (1663), „l'École des jaloux“ (1666), „la Femme juge et partie“ (1669), „la Fille capitaine“ (1669) und „le Comédien poëte“, das er mit Corneille gemeinsam verfasste (1673). Diese Werke tragen dasselbe Gepräge; sie sind mit Bühnenkenntniss geschrieben und machten Effekt, sind aber roh in Gedanken und Sprache. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, wie zurückhaltend in dieser Hinsicht Molière erscheint, wenn man ihn mit seinen Zeitgenossen vergleicht. In dem „Mari sans femme“ wird einem kaum Vermälten die Frau von deren Liebhaber geraubt, und jener darauf gezwungen sie förmlich abzutreten. Die „École des jaloux“ zeigt die Heilung eines Eifersüchtigen. Santillane quält seine Frau Léonore mit ganz unbegründetem Argwohn. Eingeladen, ein Schiff in dem Hafen zu besuchen, wird er der Held einer tollen Posse. Ein anderes Schiff, mit vorgeblichen Türken bemannt, kapert jenes und macht Santillane mit seiner Frau zu Sklaven des grotesk auftretenden „Grosstürken“. Léonore soll als Sultanin in das Serail, wehrt sich aber dagegen. Santillane wird dafür mit der Bastonnade und dem Galgen bedroht und fleht zuletzt seine Frau selbst an, doch dem Grosstürken zu Willen zu sein. Diese weigert sich trotzdem, und der geängstigte Santillane sieht den Tod vor sich, als ein Gesandter des Gouverneurs erscheint und Auswechslung der Gefangenen vorschlägt. So wird Santillane frei und erklärt sich

von seiner Eifersucht geheilt. Der Stoff, zu einem frechen Fastnachtsscherz vielleicht geeignet, ist ungebührlich in drei Akte ausgedehnt.

Am bekanntesten von Montfleury's Stücken war sein Schauspiel »La Femme juge et partie«. Von einem Marquis de Fresne erzählte man sich damals, er habe eine Seereise mit seiner Gemalin gemacht und diese unterwegs an Piraten verkauft. Dieses Gerücht soll Montfleury die erste Anregung zu seinem Stück gegeben haben. Bernadille, ein angesehener Bürger der spanischen Stadt Faro, hat auf falschen Verdacht hin seine Gattin Julie auf eine Seereise mitgenommen und auf einer wüsten Insel ausgesetzt. Zu Hause hat er vorgegeben, sie sei unterwegs gestorben. Das ist nun schon drei Jahre her, und Bernadille denkt an eine neue Heirat. Aber Julie ist von einem an ihrer Insel vorüberfahrenden Schiff aufgenommen und nach Venedig geführt worden. Dort hat sie Männerkleidung angelegt, ist in den Dienst eines Herzogs getreten, und dieser hat dem vermeintlichen jungen Edelmann seine volle Gunst geschenkt. Drei Jahre lang hält er ihn bei sich in Italien zurück, bis er endlich nach Spanien heimkehrt. Dort lässt sich Julie das Richteramt in Faro übertragen. Die Entwicklung des Stücks ist nun leicht vorauszusehen. Als Richter zieht Julie ihren Gatten zur Verantwortung und jagt ihn in Angst und Verzweiflung, gibt sich aber schliesslich zu erkennen und verzeiht ihm. Bernadille ist ein Mann von gemeinem Charakter, und dass ihn seine Frau wieder zu Gnaden aufnimmt, ist kaum zu begreifen*).

Montfleury hatte sich die Gunst des Ministers Colbert erworben, der ihn 1678 in die Finanzverwaltung eintreten liess und ihn mit einem schwierigen Auftrag in die Provence sandte. Er löste denselben zur Zufriedenheit des Ministers und sollte nach einigen Jahren nach Paris in die »Fermes Générales« berufen werden, als er in Aix 1685, 45 Jahre alt, starb.

Hatten die bisher genannten Lustspieldichter kaum ein andres Ziel ins Auge gefasst, als den Erfolg des Tages, so finden

---

*) Eine Sammlung der Werke Montfleury's erschien im Jahr 1705 in zwei Bänden in Folio. Man vergl. auch Fournel, les contemporains de Molière.

wir in einzelnen Werken von Boursault ein deutliches Streben nach feinerer Gestaltung und reicherem Inhalt, nach literarischem Werth. Edme Boursault (1636—1701) stammte aus der Champagne und hatte in seinem Wesen etwas von der Harmlosigkeit, welche seinen Landsmann La Fontaine kennzeichnete. Seine Erziehung war vernachlässigt worden, und obwol er 1651 in eine Schule nach Paris geschickt wurde, konnte er die Lücken seines Wissens nicht ausfüllen. Ohnehin lockte ihn bald das Theater. Schon mit 15 Jahren schrieb er ein Lustspiel*) und trat nicht lange darauf als Sekretär in die Dienste der Herzogin von Angoulême. Ein launiger Brief, in dem er um dieselbe Zeit seiner Gebieterin die Abenteuer einer kleinen Reise erzählte, fand Beifall. Der damaligen Sitte entsprechend, ging das Schreiben von Hand zu Hand. Auch der König nahm Einsicht davon und beauftragte Boursault, ihm wöchentlich einen Brief nach Art der damals beliebten, nur in Handschriften verbreiteten »Gazettes« zu verfassen**). Boursault wollte seiner Zeitung Witz und Feinheit verleihen, Eigenschaften, deren sich die andern geschriebenen »Gazettes« nicht rühmen konnten, und es glückte ihm die Zufriedenheit des Königs zu erwerben, der ihn mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Livres belohnte. Leider erfreute sich der Dichter dieser Gunst nicht lange. Er fiel über eine harmlose Geschichte von einem Franziskanermönch, die er eines Tags in seinem Blatt erzählte. Liess ihn der König auch nicht in die Bastille setzen, wie die Königin und die erbosten Franziskaner verlangten, so entzog er ihm doch das Gehalt und verbot die Verbreitung des Blatts bei Hof. Seitdem schrieb Boursault seine Zeitung als Privatbrief nur für einige Gönner, unter welchen sich hauptsächlich Condé befand.

Zur Zeit, als Boursault noch in Gunst bei Hofe stand, entspann sich die heisse Fehde um Molière's »École des femmes«. Auch Boursault mischte sich in den Kampf, und obwol er durch sein Stückchen »Le portrait du peintre« bewies, dass ihm jede satirische Kraft abging, wurde er von seinem erbitterten

---

*) Le Médecin volant, 1 Akt 1661. — Le mort vivant, 3 Akte 1662.

**) Vergl. Band III, Seite 267.

Gegner in dem »Impromptu de Versailles« doch grausam zugerichtet. Durch seine unbedachte Einmischung hatte er sich ausser Molière auch Boileau zum Gegner gemacht, der ihn ebenfalls nicht verschonte. In seiner siebenten Satire entschuldigt sich Boileau, dass er seiner satirischen Laune freien Lauf lasse, denn sie allein gebe ihm das Gefühl der Kraft. Wenn er einen Dichterling schildern wolle, kämen ihm gleich tausend solcher Leute in den Sinn, und in der Liste derselben nennt er auch Boursault.

Einmal in den literarischen Kampf verwickelt, machte Boursault auch Front gegen Boileau. Er schrieb ein Lustspiel gegen ihn, wie er schon eins gegen Molière verfasst hatte. Schon verkündeten Maueranschläge an allen Strassenecken die bevorstehende Aufführung der »Critique des satires de M. Boileau« im Maraistheater, als ein Verbot erfolgte. Boileau, der so viele Dichter in seinen Satiren angegriffen hatte, scheute nun selbst vor der Oeffentlichkeit zurück und setzte es beim Parlament durch, dass den Schauspielern die Aufführung des genannten Stücks bei schwerer Strafe untersagt wurde. Es sei eine Posse, hiess es in dem betreffenden Erlass, welche die Ehre, die Person und die Werke Boileau's gefährde. Und doch hatte sich Boursault hier, wie im »Portrait du peintre« aller persönlichen Ausfälle enthalten. Boileau erwies sich jedenfalls inkonsequent bei dieser Gelegenheit, denn er durfte am wenigsten in einem literarischen Streit die Hilfe der Polizei in Anspruch nehmen. Um so mehr erstaunt man über die Naivetät, mit der er einige Jahre später in der Vorrede zu seinen Satiren erklärte, dass er seine Gegner vor keinen andern Gerichtshof als den der Musen fordern werde.

Boursault gab sein Werkchen später (1670) unter dem Titel »La satire des satires« zum Druck. Wie in dem »Portrait du peintre« fehlte auch diesem Stück jeglicher Witz und jede Erfindungsgabe. Boursault benützte die alte Form der früher gegen Molière veröffentlichten Stücke und führte wiederum in eine Gesellschaft von Schöngeistern, mit dem Unterschied, dass sie nicht über Molière, sondern über Boileau ihre Meinungen austauschen. Das schlimmste, was sie diesem vorzuwerfen wissen, besteht in einer Reihe von Sprachfehlern! Boursault theilte sich

selbst eine Rolle in dem Stückchen zu, und sprach schliesslich auch das Urtheil über Boileau aus. Es lautete mild genug, denn er erkannte das Talent des Dichters vollkommen an und bedauerte nur, dass er es in seinen Satiren missbrauche.

So stand Boursault als ein Gegner Molière's und Boileau's da, und es schien, als wolle er überhaupt die neue literarische Richtung bekämpfen. Und doch war dem nicht so, da er in seinen Werken die Grundsätze der neuen Schule zur Geltung zu bringen suchte. Darum endigten auch bald die Feindseligkeiten zwischen ihm und den beiden Dichtern. Ja es entwickelte sich später ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihm und Boileau, der die böse Stelle der siebenten Satire bei einer neuen Auflage änderte.

Zu Lebzeiten Molière's schrieb Boursault nur noch »les Cadenats« (1 A. 1663), »les Frères jumeaux« (1 A. 1664) und ein Schäferstück in 3 Akten »les Yeux de Philis changés en astres« (1665). Bedeutenden Erfolg errang er im J. 1679 mit seinem Lustspiel »La Comédie sans titre« oder, wie es anfänglich hiess, »Le Mercure galant.« Der Hauptreiz dieses Stückes beruhte darin, dass es sich in dem Redaktionszimmer der genannten Zeitschrift abspielte. Wie die »Fâcheux« Molière's nur eine sogenannte Schubladenkomödie bilden, so ist auch Boursault's Stück ohne festen Zusammenhang und eigentliche Verwicklung. Während der fünf Aufzüge erscheinen die verschiedensten Leute der Reihe nach bei dem vermeintlichen Redakteur des Mercure (denn der wirkliche Redakteur hat einem Freund für kurze Zeit das Zimmer überlassen), und bringen ihre Wünsche vor, die alle auf eine kräftige Reklame zielen. Obwol in dem Stück nicht das kleinste Wort des Tadels gegen den Mercure und De Vizé, den Herausgeber, gesagt wurde, war dieser doch über Boursault's Unterfangen ungehalten und setzte es durch, dass die Polizei wenigstens den Titel zu ändern gebot. Heut zu Tag würde jede Zeitschrift sich freuen, wenn ihre Verbreitung und ihr Einfluss von der Bühne herab konstatirt würde. Allein damals dachte man anders, und Boursault nannte sein Lustspiel, wie schon gesagt, »La Comédie sans titre«.

In späteren Jahren strebte er nach dem Ruf eines Weisen, verfasste moralisirende Fabeln, und liebte es, auch in den Zeitungsbriefen, die er noch immer für seine Gönner schrieb, lehrreiche Betrachtungen einzuflechten. Zuletzt kam er auf den Gedanken, den griechischen Fabeldichter auf die Bühne zu bringen, und seine zwei Lustspiele »Les Fables d'Ésope ou Ésope à la ville« (1790) und »Ésope à la cour« (1701) haben seinen Namen am meisten bekannt gemacht. Sie weisen ernstliches Streben auf, und man sah seiner Zeit in Boursault einen würdigen Nachfolger Molière's. Und doch sind auch diese beiden Lustspiele innerlich arm, ohne dramatisches Leben, und nur gemacht, um Aesop so oft als möglich eine Fabel erzählen zu lassen. In den »Fables d'Ésope«, erscheint Ésope im Verkehr mit Leuten aus den verschiedensten Ständen. Die Gunst des Königs Krösus hat ihn erhoben und er benutzt seine Macht zum Besten der Menschen. Einem Jeden weiss er durch eine Fabel seinen Irrthum und seine Schwäche klar zu machen, und Boursault wagte dabei einen Wettkampf mit La Fontaine. Mehrere der eingestreuten Fabeln erzählen dieselbe Geschichte, die schon La Fontaine behandelt hatte, und man staunt nur, dass Boursault selbst die Armuth seiner Fabeln nicht erkannte, wenn er sie mit den La Fontaine'schen verglich. Nach einer unbedeutenden Komödie »Phaéton« (5 A. 1691) und dem Einakter »les Mots à la mode« (1694) zeigte Boursault in seinem »Ésope à la cour« den Fabeldichter an der Seite des Königs, mit dem bedenklichen Auftrag, diesem selbst die Wahrheit zu sagen und den Hof zu reformiren. Ésope will zwar diesen ehrenvollen Antrag ablehnen, denn Aufrichtigkeit sei einem König gegenüber schwer, allein Krösus besteht auf seiner Idee, und so warnt ihn der Moralist zuletzt vor allzugrosser Kriegslust. Man könnte hier fast eine leichte Warnung an König Ludwig's Adresse erblicken. Er stimmt dem König bei, der bei der Wahl einer Gemalin sein Herz und nicht die Politik befragt, allein trotz aller Güte kann er den Neid der Höflinge nicht entwaffnen. Krösus leiht endlich den Einflüsterungen der letzteren Gehör; diese klagen den »Seigneur Ésope« der Unterschlagung von Staatsgeldern an, die er in einer Kiste zu Haus bewahre, und zu der er niemand den Schlüssel

anvertraue. Boursault benutzte hier eine alte orientalische Erzählung. Der König lässt die Kiste bringen und findet darin das Gewand, das Ésope getragen, als er arm war, und das er von Zeit zu Zeit betrachtet, um sich vor Uebermuth zu bewahren. Nach solcher Enthüllung müssen die Feinde schweigen, Ésope steht fester als zuvor und diktirt seinen Anklägern als Strafe, dass sie ihn lieben sollen. Bei der Aufführung musste übrigens manche Stelle gestrichen werden, weil man eine Anwendung auf Zeitverhältnisse vermeiden wollte*).

Von den andern Werken Boursault's zu reden, ist unnöthig. Er schrieb schon 1671 in Hinsicht auf die Erziehung des Dauphin und im Auftrag des Königs ein Buch »l'Étude des Souverains«, ferner zwei historische Novellen, »le Marquis de Chavigny« und »le Prince de Condé«, sowie einen zweibändigen Roman »Ne pas croire ce qu'on voit«, den er jedoch nicht unter seinem Namen herausgab. Ein andrer kleiner Roman »Artémise et Polianthe« ist nur deshalb zu erwähnen, weil Boursault in der Vorrede dazu gegen Racine's »Britannicus« auftrat. Dieser hatte sich

---

*) In der schon angeführten Scene spricht Ésope auch von der Falschheit des Hofs:

Que le peuple et la cour, Seigneur, sont différens!
Quoiqu'on nomme le peuple un monstre à plusieurs têtes,
Si les uns sont grossiers, les autres sont honnêtes.
Dans les moins délicats j'ai trouvé tant de foi,
Qu'une seule parole est pour eux une loi.
La cour en apparence a bien plus de justesse:
C'est le séjour de l'art et de la politesse
Mais combien de chagrins y faut-il essuyer,
Et sur quelle parole ose-t-on s'appuyer?
Tout rares qu'ils y sont, les amis s'embarrassent;
Tels voudroient s'étouffer que l'on voit qui s'embrassent.
Pour un dont la vertu trouve un heureux destin,
Mille vont à leur but par un autre chemin.
L'un, qui pour s'élever n'a qu'un faible mérite,
Sous un dehors zélé cache un coeur hypocrite,
L'autre met son étude à vous donner des soins,
Quand il sait que vos yeux en seront les témoins;
Celui-ci fait du jeu sa capitale affaire.
— — — — — — — — — — — —
On est si dissipé qu'avant que de connoître
Ce que c'est d'être homme, on y cesse de l'être.

nämlich tadelnd über Boursault's Tragödie »Germanicus« ausgesprochen, und zwar mit Recht. Denn weder diese Tragödie noch die folgende, eine »Marie Stuart«, noch eine Dramatisirung des La Fayette'schen Romans »La Princesse de Clèves«, können Anspruch auf Beachtung erheben. Auch seine »Fête de la Seine« war, wie sein »Phaéton«, kaum mehr als ein Parade- und Ausstattungsstück.

Die übrigen Verfasser von Lustspielen und Possen können wir noch kürzer behandeln. Mehrere unter ihnen gehörten als Schauspieler zum Theater und hatten durch ihre Thätigkeit allerlei technische Kunstgriffe für ihre dramaturgische Arbeit erworben. Sie wussten, mit welchen Mitteln man die Heiterkeit der Zuschauer erweckt, und ihre Possenspiele haben Scenen, die sehr wirksam gewesen sein müssen. Aber höheren Werth besitzen ihre Werke deshalb nicht. Zu ihnen gehörten Poisson, Brécourt, Chapuzeau, Champmeslé, Hauteroche und Rosimond.

Raimond Poisson (1633—1690) war Schauspieler am Theater des Hôtel de Bourgogne, und schrieb für dasselbe eine Reihe meist einaktiger Stücke, »Le Baron de Crasse«, »Le Poëte gascon«, »Les faux Moscovites« u. a. m. Im »Baron de Crasse« wird mit der Arroganz höfischer Ueberhebung der Landadel verspottet, der seine Güter verwaltet, anstatt sich nutzlos in den Vorsälen von Versailles herumzutreiben. Der Baron de Crasse erscheint als der Vertreter dieser tüchtigen ehrenfesten Klasse, aber er wird in Poisson's Stück als komische Person behandelt. Er erzählt, wie schlecht es ihm bei Hof ergangen ist, und doch hat er dort nichts gethan, was nicht zu entschuldigen wäre. Nur die Bosheit der Höflinge konnte ihn seine Unkenntniss dessen, was bei Hof Sitte ist, so bitter entgelten lassen. Heute finden wir in der kleinen Posse mehr Grund über die geistesarmen Spötter selbst zu lachen. Aber für Poisson stand die Aufgabe anders. Er musste die Pariser Grossstädter, den eiteln Hofadel unterhalten, und je mehr der letztere sich ruinirte und innerlich seinen Irrthum fühlte, desto stolzer trat er den »Landjunkern« gegenüber auf. Eine ganze Anzahl von Lustspielen und Possen verspottete darum den Provinzadel, so De Vizé's

Stück »Le Gentilhomme Guépin«, Hauteroche's, »Les Nobles de province« u. a. m. Auch Molière zeichnete in der »Comtesse d'Escarbagnas« eine lächerliche Dame aus der Provinz. Allein selbst in Kleinigkeiten zeigte sich sein klarer Verstand. Seine Gräfin d'Escarbagnas ist komisch, weil sie die Sitten des Hofs in ihr stilles Thal übertragen, also die Einfachheit und Natürlichkeit des Landlebens aufgeben will, während die andern Possen im Gegentheil die Provinzbewohner verspotten, weil sie den Begriffen der feinen Pariser Gesellschaft nicht entsprechen. In dem »Poëte gascon« führte Poisson zu einer Probe in das Innere des Hôtel de Bourgogne, ohne die Lebendigkeit zu erreichen, mit welcher Molière in seinem »Impromptu« eine ähnliche Scene schildert. Wiederum wird ein Gascogner Baron verlacht, weil er schon Nachmittags um zwei Uhr ins Theater kommt. In früheren Zeiten hatte man um diese Zeit die Vorstellungen begonnen, allein schon seit lange war der Anfang auf die vierte Nachmittagsstunde verschoben. Doch die zwei Stunden, die der Baron zu warten hat, sollen ihm nicht lang werden. Dafür sorgt ein Poet, der Bachelier Jounchaye, ebenfalls ein Sohn der Gascogne, der den Künstlern des Hôtel de Bourgogne mit seinen Stücken vorrenommirt, ihnen auch einen Akt vorliest, dann aber ins Irrenhaus gesteckt wird. Die »Faux Moscovites« sind noch ausgelassener; sie sind eine Karnevalsposse, in welcher vier Gauner eine russische Gesandtschaft vorstellen und es sich bei Herrn Gorgibus, einem reichen aber beschränkten Bürger, wohl sein lassen. Sie schmausen und zechen und entführen ihres Wirthes Tochter, während dieser in dem Höllenlärm, den sie machen, ein Nationalspiel sieht, auf einen Stuhl steigt und um sie anzufeuern aus Leibeskräften in ein Horn bläst*).

Brécourt (Guillaume Marcoureau de Brécourt) stammte aus Holland, war eine Zeit lang Mitglied der Molière'schen Truppe und trat 1664 zum Hôtel de Bourgogne über. Sein Leben war wild bewegt und nichts weniger als ehrenvoll. Er musste aus Frankreich flüchten, da er einen Kutscher erschlagen hatte, und

*) Poisson's Lustspiele erschienen 1679 in einem Band; 1687 gab er eine zweite vervollständigte Sammlung in zwei Bänden heraus.

wurde später amnestirt, weil er in Holland der französischen Polizei zu Diensten war. Er starb 1685. Als Lustspieldichter schrieb auch er meistens kleine Stücke, die damals besonders beliebt waren. Von ihnen nennen wir »L'Ombre de Molière«, ein Gelegenheitsstück, eine Art Huldigung, die das Hôtel de Bourgogne dem von ihm früher so angefeindeten Dichter ein Jahr nach seinem Tod darbrachte. Das Stückchen ist unbedeutend und beschränkt sich darauf, einige Hauptpersonen aus den Molière'schen Stücken vorzuführen, die in der Unterwelt vor Minos erscheinen und Molière verklagen. Dieser setzt ihnen verächtliches Schweigen entgegen, und Pluto lässt zuletzt die ganze Schaar wegjagen. Man sieht, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne waren in ihrer Anerkennung des grossen Dichters noch nicht warm geworden. In seinem einaktigen Stück »Timon« (1684) versuchte Brécourt nicht etwa mit dem »Misanthrope« zu wetteifern, er dramatisirte darin einfach den Lucian'schen Dialog, der den gleichen Titel führt.

Samuel Chapuzeau (1625—1701), der Medizin studirt hatte, sich aber mehr durch Schriftstellerei und Unterricht ernährte, trieb sich in Holland, dann viele Jahre an verschiedenen deutschen Höfen herum. Eine Zeit lang hatte er die Direktion der kurfürstlichen Schauspieltruppe in Hannover, und starb dann als Gouverneur der Pagen am Hof zu Celle. Ausser vielen Uebersetzungen ins Französische (u. a. der Gespräche des Erasmus von Rotterdam), einem französich-deutschen Wörterbuch, verschiedenen historischen Schriften, veröffentlichte er auch das schon erwähnte Buch über das französische Theater. Ausserdem verfasste er eine Reihe von Theaterstücken, unter welchen besonders die »Académie des femmes« zu nennen ist, die einige Jahre nach den »Précieuses ridicules« erschien, doch aber nicht als Nachahmung gelten kann, da sie nur die Versifikation eines 1656 von ihm geschriebenen Stücks in Prosa, »le cercle des femmes« war. Dass umgekehrt Molière in diesem Stück manche Anregung zu den »Femmes savantes« gefunden haben kann, haben wir schon früher bemerkt*). Es wäre dies ein Ver-

---

*) Siehe oben S. 57 und 58 Anm.

dienst Chapuzeau's, wenn auch sein Werk sonst in keiner Weise an das Molière'sche heranreicht.

Drei Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, De Villiers, Champmeslé und Hauteroche, waren gleichfalls für die Bereicherung des Repertoires ihrer Bühne thätig. Der erste, der hauptsächlich genannt wird, weil er schon 1659 eine Bearbeitung des »Don Juan« (»le Festin de Pierre ou le fils criminel«) zur Aufführung gebracht hatte, schrieb ausserdem eine Anzahl grotesk komischer Stücke, wie die einaktigen Possen »l'Apothicaire dévalisé«, »les Ramoneurs«, »les Côteaux ou les marquis friands«, »la Veuve à la mode« u. a., in welchen er nur auf die Lachlust des Publikums spekulirte. Champmeslé, dessen Frau die berühmteste tragische Schauspielerin ihrer Zeit war, versuchte sich hauptsächlich in der Zeichnung des kleinbürgerlichen Pariser Lebens (»Les Grisettes«, »Le Parisien«, »La Rue Saint-Denis« u. a. m.); auch arbeitete er in Gemeinschaft mit La Fontaine an einigen Stücken (»Ragotin«, »Le Florentin«, »La Coupe enchantée«, »Je vous prends sans vert«)*), doch erhob er sich nirgends über die Mittelmässigkeit. Gleiches gilt von Hauteroche, der ein stürmisches Leben führte, als Schauspieler und Theaterdirektor lange in Deutschland umherzog, bevor er als Mitglied für das Hôtel de Bourgogne gewonnen wurde**).

Zum Maraistheater gehörte der Schauspieler Rosimond, der als Künstler so hoch geschäzt war, dass er nach Molière's Tod an dessen Stelle trat und u. a. die Rolle des Argan in dem »Malade imaginaire« übernahm. Als Autor aber blieb er ohne Bedeutung. Trotzdem schon Villiers, Dorimond und Molière die Don Juan-Sage behandelt hatten, fand er doch den Muth, mit einer neuen Bearbeitung des »Festin de Pierre« hervorzutreten (1669).

Auch Subligny sei hier noch erwähnt, der nach Louis Racine's Angabe Schauspieler, nach Andern Advokat war. Er scheint jung gestorben zu sein und machte sich hauptsächlich

*) Siehe Band III, S. 188.

**) Die Oeuvres von Champmeslé erschienen in Paris 1692 in 12° bei Th. Guilain, später in zwei Bänden 1735 (J. Ribou), eine Sammlung der Stücke von Hauteroche wurde 1772 in zwei Bänden (Cie des libraires) veröffentlicht.

durch sein Stück »La folle Querelle ou la Critique d'Andromaque« bekannt, das auf Molière's Bühne 1668 aufgeführt wurde und Racine feindlich war. Von diesem Stück, wie von der Vertheidigung der Racine'schen »Bérénice« durch Subligny und von dessen Schrift »Sur les tragédies de Phèdre et d'Hippolyte« werden wir noch einige Worte zu sagen haben, wenn wir von Racine reden.

Die übersichtliche Betrachtung dieser Poeten aber zeigt zur Genüge, dass Boileau vollkommen Recht hatte, wenn er in der siebenten Epistel klagte, dass nach Molière's Tod die Komödie verwaist sei und vergebens sich wieder aufzurichten versuche. Aehnlich liess Boursault in dem Prolog, mit dem er sein Trauerspiel »La Princesse de Clèves« begleitete, die Muse sagen, Thalia sei durch Molière's Tod in Trauer versenkt. Grosse Männer seien selten, und es werde lange Zeit vergehen, bis man Molière ersetzt sehe. In der That, es offenbarte sich eine erschreckende Oede, und die Unfruchtbarkeit und geistige Abspannung, die mit der Zeit auf allen Gebieten zu Tage treten sollte, äusserte sich hier zuerst. In den letzten Jahren des Jahrhunderts erfreuten sich allerdings noch zwei Lustspieldichter, Dancourt und Regnard, besonderer Beliebtheit, allein von ihnen ist doch nur der letztere grösserer Aufmerksamkeit werth.

Florent Carton Dancourt (1661—1725) war Advokat; als er aber die Schauspielerin La Thorillière entführte und sie heiratete, musste er seine juridische Laufbahn aufgeben. So gross war damals noch das Vorurtheil gegen das Theater. Denn nicht, dass er Mlle Thorillière entführte, sondern dass er sie heiratete, machte ihn unmöglich. Dancourt entschloss sich in Folge dessen selbst Schauspieler zu werden. Er betrat 1685 zum erstenmal die Bühne und gewann durch sein feines vornehmes Spiel die Gunst des Publikums. Fast gleichzeitig debutirte er mit einem Lustspiel »Le Notaire obligeant«, dem er in ununterbrochener Reihe etwa fünfzig Stücke, zum grossen Theil Einakter, folgen liess. Dancourt verstand es, seine kleinen Scherzspiele lebendig und heiter zu gestalten; ein rascher launiger Dialog, eine energisch vorschreitende Entwickelung waren deren Hauptvorzüge. Aber von eigentlicher Komposition, künstlerischer Schürzung und Lösung eines Knotens, von halbwegs scharfer Charakterzeichnung,

von poetischem Gefühl war bei ihm nichts zu finden. Seine Stücke unterhielten die Zuschauer, ohne sie zum Denken zu nöthigen. Von seinen Lustspielen sei zunächst das fünfaktige, in Prosa geschriebene Stück „Le Chevalier à la mode“ erwähnt, in welchem ein leichtsinniger Junker gleichzeitig mehrere, meist alte Damen mit seinen Liebesschwüren täuscht, um sich in den Besitz ihres Vermögens zu bringen. Das Stück hat grosse Längen, wie denn Dancourt überhaupt nicht die Gabe besass, einen grösseren Stoff zu ordnen und spannend zu behandeln. Eine Folge heiterer Scenen enthält das einaktige Lustspiel „La Maison de campagne“. Der Besitzer eines Landhauses sieht sich so von Gästen und angeblichen Freunden überlaufen, dass er ein Schild über der Hausthüre anbringt und sich als Gastwirth benimmt. Da dieses Mittel nichts hilft, bewilligt er die Hand seiner Tochter einem jungen Mann, der sich verpflichtet auch das Landhaus zu übernehmen. In einem andern einaktigen Stück „L'Été des coquettes“ wird dasselbe Thema, wie in dem „Chevalier à la mode“, nur kürzer und darum ergötzlicher behandelt. Man erkennt aus diesen kurzen Angaben schon den leichten Charakter der Dancourt'schen Stücke. Nicht anders sind seine weitern Arbeiten, „La Femme d'intrigues“ (5 Akte), „Les Bourgeoises à la mode“ (5 Akte), „Les Vendanges de Surênes“ (1 Akt), „Les Vacances“ (1 Akt), „Le Mari retrouvé“ (1 Akt), „Les Bourgeoises de qualité“ (3 Akte) u. a. m. Dancourt brachte öfters Bauern und Bäuerinnen auf die Bühne und liess sie in ihrer Volkssprache reden. Ein dreiaktiges Lustspiel „Les trois Cousines“ ist fast ausschliesslich in solchem Patois geschrieben.

Dancourt's Stücke lassen die Richtung, die das Lustspiel einschlug, deutlich erkennen. Es wurde immer mehr zur Sittenkomödie plattester Art, insofern es die Vorfälle des Tags, beders Scandalgeschichten behandelte, oder einzelne Typen der modernen Gesellschaft in oberflächlicher Darstellung zeichnete. Einige Titel Dancourt'scher Stücke lassen diesen Inhalt schon erkennen, so „La Loterie“, „le Mari retrouvé“, „la désolation des Joueuses“, „les Agioteurs“, „les Curieux de Compiègne“ u. s. w. Sie sind reich an Episoden und führen Personen ein, die nur als Staffage des Bildes dienen sollen, ohne in die Entwicke-

lung einzugreifen. Die Komödie der heutigen Zeit hat diese Manier weiter ausgebildet. Neuerdings hat man versucht, wie aus den Dichtungen Molière's, so auch aus den Stücken Dancourt's ein Bild der französischen Gesellschaft jener Tage zu entwerfen. Doch muss man sich hüten, einseitig nach den tollen Einfällen und Uebertreibungen eines Possendichters wie Dancourt ein solches Bild zu konstruiren *).

Jean François Regnard (1656—1710) gehört seiner Lebenszeit nach fast ganz zum siebzehnten Jahrhundert. Seine hervorragendsten Lustspiele, »Le Joueur« (1696) und »Le Distrait« (1697) gehören auch zeitlich noch zu demselben. Und doch reihen wir Regnard nicht mehr in die Geschichte dieser Epoche. Seine Sprache, seine Art, sein Denken und Fühlen stellen ihn unter die Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts. Er war der erste, der den ernstlichen Versuch machte, in die Fussstapfen seines grossen Vorgängers Molière zu treten. Wenn er ihn auch nicht erreichte, war doch sein Streben schon aller Ehren werth. Er kehrte zur Charakterkomödie zurück und seine Lustspiele athmen frische, natürliche Laune, sie sind fein, geistvoll, elegant. Aber es mangelt ihnen das Feuer, die Leidenschaft, die Beredsamkeit, kurz alles, was den wahren Dichter ausmacht und was Molière besass. Doch sind sie kulturhistorisch werthvoll, werthvoller auch in dieser Hinsicht, als die Stücke Dancourt's. Mit feinem Wort deutet Voltaire die Stellung an, welche Regnard neben Molière einnimmt, indem er sagt, dass der nicht würdig sei, Molière zu bewundern, dem Regnard nicht gefalle.

*) Vergl. La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt, par Jules Lemaitre. Paris, Hachette 1882.

# IV.

## Die Tragödie.

### Racine, sein Leben und seine Werke.

Fast gleichzeitig mit der Komödie erhob sich auch die Tragödie zu neuer Grösse und trat dabei mit einem Glanz und einer Pracht auf, wie man es in Frankreich noch nicht erlebt hatte. Der Dichter, der sie zu solcher Höhe führte, war Jean Racine.

Wir stehen vor dem schwierigsten Abschnitt in der Geschichte der französischen Literatur. Die Tragödie Corneille's findet in Frankreich und im Ausland mehr Verständniss und Sympathie als das Schauspiel, das Racine unter dem Einfluss des Hofs, unter der Herrschaft der alles centralisirenden, alles nach ihrem Willen umgestaltenden Regierung Ludwig XIV. geschaffen hat. In seinem Vaterland selbst, besonders aber bei den Nachbarnationen germanischen Stammes stösst Racine auf eine kaum zu überwindende Abneigung. Dieses Abwenden von einem Dichter, dessen Gaben keinem zweifelhaft sind, ist zwar erklärlich, darum aber doch nicht ganz gerecht.

Die klassische französische Tragödie, die Tragödie Racine's und seiner Nachfolger, entspricht in vieler Hinsicht nicht der Idee von poetischer Wahrheit und dramatischem Leben, wie sie sich zumal seit der grösseren Bekanntschaft mit den Shakespeare'schen Werken bei uns gebildet hat. Wenn aber eine Dichtung dem Geschmack des heutigen grossen Publikums nicht mehr zusagt, ist sie darum noch nicht grundsätzlich zu verwerfen. Und wenn man sieht, dass sie anderthalb Jahrhunderte uneingeschränkte Bewunderung im eigenen Land, warme Anerkennung auch bei den Fremden gefunden hat, ist doch vielleicht zunächst die Frage zu stellen, ob die moderne Zeit nicht auch etwas Schuld trägt, wenn sie jene Dichtungen nicht mehr würdigen kann? Jedenfalls ist es leichter, die französische Tragödie als steif und langweilig kurzer Hand zu verurtheilen, als ihr Wesen zu ergründen, sie in ihrem Werden und ihren Verhältnissen zu

verstehen, ihre Grösse und ihre Schwäche gegeneinander abzuwägen, und so zu einer gerechten Beurtheilung zu gelangen. Die Aufgabe ist schwer, und wenn wir sie in den folgenden Blättern zu lösen versuchen, finden wir dazu nur den Muth, weil wir durch die ausführliche Darstellung der gesammten literarischen Entwickelung in Frankreich während des 17. Jahrhunderts bereits in klärender Weise vorgearbeitet haben.

Racine ist doch eine der grössten Erscheinungen der grossen französischen Literatur. Mehr als jeder andre entsprach er dem königlichen Frankreich der Bourbonen, und von ihm kann man in Wahrheit sagen, was man manchmal von Bossuet behauptet, dass er in seiner Art, seinem Geschmack, seiner glänzenden, geschmeidigen und harmonischen Sprache dem Charakter des „Roi-Soleil" am meisten entsprach.

So grundverschieden er auch von Molière zu sein scheint, so sind beide doch in ihrem Streben einander verwandt. Sie beide führten mit Boileau vereint, den entschiedensten Kampf gegen die romaneske Unnatur, die sich in der Literatur und zumeist auf dem Theater geltend machte. Sie waren Neuerer, Revolutionäre, welche die Herrschaft des alten Geschmacks stürzten, gerade wie die Romantiker des 19. Jahrhunderts in revolutionärem Ansturm die Klassiker bekämpften. Und als Revolutionäre, als geschmacklose, die echten Principien der Wahrheit und Schönheit verleugnende Thoren wurden sie von ihren Gegnern bekämpft. Es wiederholte sich hier nur, was sich zu allen Zeiten und auf allen Gebieten beobachten lässt. Eine jede Herrschaft hat ihren kleinen Beginn und steigt kämpfend zur Macht und Grösse empor, bis ihre Zeit um ist und sie ihrerseits von einer jüngeren, noch stürmischeren Kraft verdrängt wird. Wir werden versuchen nachzuweisen, wie Racine die französische Tragödie zur Höhe ihrer Entwickelung führte, wie er seine Personen menschlich reden und fühlen liess, wie er die Sprache beherrschte und aus seinen Dichtungen eigenthümliche Kunstwerke schuf, die in sich harmonisch waren, obgleich sie die Menschen unserer Zeit manchmal sonderbar anmuthen. Wir bieten hier keine Rechtfertigung Racine's, keine Lobrede auf ihn; wir wollen seine Art

und Weise erklären und sind überzeugt, dass gar manches Vorurtheil schwindet, wenn man ihn genauer kennen lernt.

## Racine's Jugendzeit und erste dichterische Versuche. (1639—1665.)

In der alten Grafschaft Valois liegt zwischen Soissons und Paris, aber näher der ersteren Stadt, auf einem leicht ansteigenden, von dem Flüsschen Ourcq bespülten Hügel La Ferté Milon. Die Ruinen eines alten, mächtigen Schlosses krönen die Höhe. In dem Städtchen lebte seit lange die Familie Racine. Ein Jean Racine war dort im 16. Jahrhundert königlicher Einnehmer (receveur pour le roi et la reine du domaine et duché de Valois). Dessen Sohn, ebenfalls Jean Racine genannt, erscheint als Controleur des Salzmagazins seiner Stadt (controleur du grenier à sel de la Ferté Milon). Aus seiner Ehe mit Marie Desmoulins entsprangen acht Kinder, von welchen Jean Racine, geboren 1615, der Vater des Dichters wurde. Eine jüngere Schwester desselben, Agnes, trat in das Kloster zu Port-Royal, das sie vom Jahre 1690 an als Aebtissin leitete.

Jean Racine war Prokurator und erhielt nach seines Vaters Tod vielleicht auch dessen Amt. Er verheiratete sich 1638 mit Jeanne Sconin, der Tochter einer angesehenen Familie*). In jenem Jahr flüchteten mehrere Häupter der Jansenisten in das stille La Ferté Milon. Kardinal Richelieu hatte in seiner Erbitterung über den Widerstand, den er bei der neuen Sekte fand, ihren Führer, den Abbé de Saint-Cyran, verhaften und nach

---

*) Racine's Stammbaum stellt sich also folgendermassen:

Jean Racine, receveur pour le roi, † 1593.

(Jean Racine, controleur, † 1649.
Marie Desmoulins.)

(Jean Racine, geb. 1615, † 1643, vermählt 1638 mit Jeanne Sconin, † 1641.) — Agnès Racine, geb. 1626, Klosterschwester und seit 1690 Aebtissin von Port-Royal.

Jean Racine, getauft 22. Dec. 1639, † 26. April 1699. — Marie Racine, geb. Jan. 1641, verheirathet 1676 mit Antoine Rivière, controleur du grenier à sel et médecin à La Ferté Milon, † 1734.

Vincennes bringen lassen. Seine Freunde hatten sich zerstreut, um ähnlichem Schicksal zu entgehen, und drei derselben, die gelehrten Lancelot, Le Maistre und Séricourt hatten in La Ferté Milon im Hause eines Herrn Vitart ein Asyl gefunden, da dessen Familie schon in engem Verkehr mit Port-Royal stand. Dieser Vitart war aber ein Verwandter der Familien Sconin und Racine, und der jansenistische Geist drang nun mit Macht in deren Kreise ein. Er hat auch auf Jean Racine's, des Dichters, Leben einen nachhaltigen Einfluss geübt. Die drei Flüchtlinge von Port-Royal blieben fast ein Jahr in La Ferté Milon und kehrten erst im August 1639 nach Hause zurück. Am 22. December 1639 wurde dem jungen Ehepaar Racine ein Sohn, Jean, getauft, der seinen Namen später so berühmt machen sollte. Ein zweites Kind, ein Mädchen, folgte im Januar 1641. Es wurde auf den Namen Marie getauft, aber wenige Tage nach seiner Geburt verschied die junge Mutter. Auch der Vater starb bald, 28 Jahre alt, im Jahr 1643 *).

Die verwaisten Kinder wurden von den Grossältern zur Erziehung übernommen; der Knabe kam zu seinem Grossvater Racine, das Mädchen zu dem Grossvater Sconin. Es fand sich, dass der verstorbene Vater verschuldet gewesen war, und die dreihundert fünfzig Livres, welche der Verkauf des kleinen Amtes einbrachte, reichten nicht hin, die Verpflichtungen zu decken. Auch Racine ging also aus engen Verhältnissen hervor, und man hat mit Recht darauf hingewiesen, dass fast alle jene Männer,

---

*) Für die Kenntniss von Racine's Leben sind vor allem die „Mémoires sur la vie de Jean Racine“ wichtig, welche des Dichters Sohn, Louis Racine, zunächst für seine Kinder schrieb. Sie erschienen 1747 in Lausanne und Genf, da der Kanzler D'Aguesseau deren Druck in Frankreich nicht gestattete. Die „Oeuvres complètes de Louis Racine“ erschienen 1750 in Amsterdam. In ihnen waren auch die Memoiren wieder abgedruckt. Ein Exemplar der Ausgabe von 1747 mit Korrekturen von des Verfassers Hand befindet sich auf der Pariser Nationalbibliothek und nach dem so geänderten Text sind die neueren Ausgaben der Memoiren gedruckt. — Eingehende Biographien Racine's finden sich von Mesnard in der Ausgabe Racine's (Sammlung der „Grands Écrivains“, Hachette, 1865 — 1873, 8 Bde.) und von Saint-Marc Girardin und Moland in deren Ausgabe (Chefs-d'oeuvre de la littérature française. Garnier, 1869 — 1877. 8 Bde.).

welche die französische Literatur zur Höhe führten, Corneille, La Fontaine, Boileau, Racine, dem Kreis des bescheidenen Bürgerthums entstammten.

Der Grossvater Racine behielt seinen Enkel bei sich, bis er im Jahr 1649 oder 1650 starb. Agnes Racine, seine Tochter, war bereits als Klosterschwester in Port-Royal eingetreten, und die Witwe entschloss sich nun auch, in die Stille des Klosters zu flüchten. Sie entschied sich wohl dazu erst, als ihr Enkel das richtige Alter und die nöthigen Vorkenntnisse hatte, um in eine öffentliche Schule eintreten zu können. Jean Racine wurde nach Beauvais in das dortige Collège geschickt, etwa ums Jahr 1652, und blieb dort bis 1655. Seiner Grossmutter war Racine immer sehr zugethan. Als sie 1663 erkrankte und bald darauf starb, schrieb Racine seiner Schwester Marie, er wäre der undankbarste Mensch der Welt, wenn er sie, die für ihn mehr als für ihre Kinder gesorgt hätte, nicht liebte. Er nennt sie geradezu seine Mutter *).

Von Beauvais kam Racine als nicht zahlender Zögling nach Port-Royal, wo die Einsiedler eine kleine Anzahl junger Leute zum Unterricht und zur Erziehung um sich versammelten **).

Racine erwies sich als ein begabter und eifriger Schüler. Seine Hauptlehrer waren Lancelot, der als Hellenist bekannt war, und Le Maistre, der ihn in seinen Briefen wie einen Sohn anredete. Unter der Leitung dieser Lehrer wurde Racine selbst ein tüchtiger Hellenist. Der Einfluss der griechischen Poesie auf seine späteren Dichtungen ist unverkennbar. Während die Mehrzahl der Dramatiker sich an lateinische, spanische oder italienische Vorbilder hielt, fand Racine seine Inspiration, so weit er nicht selbständig blieb, bei den Griechen. Louis Racine erzählt, dass sein Vater als Schüler den grössten Genuss darin gefunden habe, sich in dem schattigen Park von Port-Royal zu ergehen, und dabei in Sophokles oder Euripides zu lesen, deren Tragödien er

---

*) Brief von J. Racine an Marie Racine, Paris 23. Juli 1663: „Je ne vous saurois dire combien j'en suis affligé, et il faudroit que je fusse le plus ingrat du monde, si je n'aimois une mère qui m'a été si bonne, et qui a eu plus de soin de moi que de ses propres enfants."

**) Siehe Band III, S. 12 u. 13.

fast auswendig gewusst habe. Einen Beweis seines guten Gedächtnisses soll er auch geliefert haben, indem er den griechischen Roman »Theagenes und Charikleа« von Heliodor auswendig gelernt habe, weil man ihm das Exemplar desselben zweimal konfiscirt hätte.

Wir sehen somit in Racine frühzeitig eine ausgesprochene Vorliebe für die Poesie, die ihn auch zu selbständigen poetischen Versuchen veranlasste. Seine Studienzeit in Port-Royal fiel gerade in die Jahre, während welcher die Jansenisten den schweren Kampf mit der Sorbonne und den Jesuiten zu bestehen hatten, und Pascal seine »Lettres provinciales« gegen die letzteren schleuderte. Wie schon früher, war der Bestand der klösterlichen Anstalt in Port-Royal auch damals bedroht, und die Schüler hörten genug von den drohenden Stürmen reden. In jener Zeit muss Racine sein lateinisches Gedicht »ad Christum« geschrieben haben, in dem er um Schutz für die friedliche fromme Heimstätte zum Himmel fleht. Andere lateinische Gedichte, »Urbis et ruris differentia«, »laus hiemis«, sowie eine Epistel an seinen Verwandten Vitart*), stammen gleichfalls aus jener Epoche, wenn auch die Zeit ihrer Entstehung nicht genau zu bestimmen ist. Interessanter sind Racine's erste poetische Versuche in französischer Sprache, vor allen seine sieben Oden zum Preis der Schönheit von Port-Royal (»Le paysage ou promenade de Port-Royal des Champs«). Er besingt in ihnen die Wälder und Gewässer, die Gebäude und Gärten, die heilige Stille des Ortes, auch die Wiesen und die Heerden, die darauf weiden. Sie sind keineswegs durch dichterischen Werth ausgezeichnet, und haben höchstens hier und da einen glücklichen Ausdruck. Aber sie zeigen Racine's lebhaftes Gefühl für die Natur und einen Versuch realistischer Schilderung. Andere Episteln an Vitart können wir übergehen.

Mit 19 Jahren verliess Racine Port-Royal, um seine Studien in dem Collège d'Harcourt, einer der angesehensten Anstalten

---

*) Antoine Vitart, geboren zu La Ferté Milon 1638, war $1^1/_2$ Jahr älter als Racine und damals Schüler des Collège d'Harcourt zu Paris, nachdem er zuvor in Port-Royal studirt hatte.

von Paris, zu beenden (1658—1660). In Paris wohnte er wahrscheinlich für sich allein, hatte aber an Nicolas Vitart, dem bedeutend älteren Bruder des Antoine Vitart, eine Stütze. Vitart, der ebenfalls ein Schüler von Port-Royal gewesen war, hatte bei der Herzogin von Chevreuse und ihrem jansenistisch gesinnten Sohn, dem Herzog von Luynes, eine Stelle als Intendant und Sekretär. Diesem Manne blieb Racine sein Leben lang befreundet, und schon damals erbat er sich dessen Urtheil über seine poetischen Versuche. Neben Vitart, der ihm an Jahren zu weit voraus war, um in Wahrheit sein Vertrauter zu werden, schloss er Freundschaft mit einem jungen lebenslustigen und galanten Abbé, Le Vasseur, vielleicht auch einem Verwandten. Ihm theilte er seine Sonnette, Madrigale und gereimten Liebesseufzer mit, von welchen freilich nichts erhalten ist. Vielleicht machte Racine in jener Zeit auch schon Bekanntschaft mit La Fontaine. Einige Stellen ihrer Korrespondenz lassen das annehmen. La Fontaine war ja im Hause Foucquet's bis zu dessen Sturz gewesen, und kam auch später öfters von Château-Thierry nach Paris *).

Nachdem auch die Studien im Collège d'Harcourt absolvirt waren, drängte sich Racine die Frage auf, welchen Beruf er ergreifen solle? Die Freunde von Port-Royal wünschten, dass er sich der Rechtswissenschaft zuwende. Allein er fühlte dazu keine Lust; er freute sich des ungebundenen Lebens, und seine Neigung zu poetischen Arbeiten trat immer deutlicher zu Tage. Seine Mittel waren freilich sehr beschränkt. Noch später, nach dem Tod seiner Grossmutter Racine, schrieb er seiner Schwester, dass er sich ausser Stand sehe, ihr Geld zu einem Trauerkleid zu schicken. (Brief v. 13. Aug. 1663.) Vitart half in jenen Jahren freundschaftlich aus, verwandte ihn auch zeitweise im Dienst

---

*) In einem Brief vom 11. Nov. 1661 schreibt Racine an La Fontaine wie an einen alten Bekannten:

J'ai bien vu du pays, et j'ai bien voyagé,
Depuis que de vos yeux les miens prirent congé.

Mais tout cela ne m'a pas empêché de songer toujours autant à vous que je faisois, lorsque nous nous voyions tous les jours.“ Und der Brief schliesst, dass es jetzt ernsthaft zu sein gelte. „Car il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec vous et les autres loups vos compères.“

des Herzogs. Im Januar 1661 war er z. B. in Chevreuse, um die Bauten im Schloss zu überwachen. Der Brief, den er von dort an Le Vasseur schrieb, ist aus »Babylon« datirt, so sehr fühlte sich Racine schon in der Verbannung, wenn er fern von Paris war. Dort hatte er freilich seinen heiteren und anregenden Kreis. Man las Ariost und freute sich der romantischen Abenteuer, die Messer Ludovico erzählt. Auch wagte sich Racine schon an höhere Aufgaben. Wir lesen in einem seiner Briefe von einem Stück, »Amasie«, das er geschrieben hat und von den Schauspielern des Maraistheaters freundlich aufgenommen worden ist*). Die Künstler kamen freilich von der guten Meinung zurück und weigerten sich schliesslich, das Erstlingswerk des unbekannten Dichters aufzuführen. Racine selbst sah diese Entscheidung voraus. »Ich fürchte, die Schauspieler lieben jetzt den Galimathias zu sehr«, schrieb er seinem Freund. Durch diese Zurückweisung nicht entmuthigt, begann er ein neues Schauspiel »Les Amours d'Ovide«, das er für das Hôtel de Bourgogne bestimmte, aber wie es scheint nicht vollendete.

Von diesen beiden Arbeiten hat sich nichts erhalten. Dafür erzielte er einen bedeutenden äusseren Erfolg durch eine Ode, »La Nymphe de la Seine«, die er zu Ehren der Vermälung König Ludwig's mit der Infantin Marie Therese von Spanien dichtete. Die Hochzeit wurde am 9. Juni 1660 gefeiert, und das junge Königspaar hielt seinen Einzug in die Hauptstadt in den letzten Tagen des August. Racine war nicht der einzige, der diese Begebenheit besang. Auch zeigt seine Ode ausser einer gewissen Fertigkeit keine besonderen Eigenschaften, es sei denn, dass man ein Talent für den Hof und die höfischen Künste darin finden will. Racine erweist sich nicht allein in der Kunst der Schmeichelei erfahren, in so fern er von der jungen Königin sagt, sie sei die Gemalin des grössten Eroberers (1660!), er lässt auch die Nymphe der Seine ausrufen, dass sie es als das höchste Glück ansehe, gerade ihr Reich zu durchströmen**).

---

*) Brief an Le Vasseur vom 5. Sept. 1660.

**) La nymphe de la Seine:

Mais de couler sous votre empire
C'est plus que de régner sur l'empire de mers.

Noch besser bekundete Racine sein diplomatisches Talent, als er es durchsetzte, dass Vitart die Ode dem trotz seines missglückten Epos immer noch angesehenen und einflussreichen Chapelain zur Beurtheilung vorlegte. Dieser lobte sie, gab auch einige Winke für Verbesserungen und empfahl den jungen Dichter dem Minister Colbert, dessen Vertrauensmann er war, so oft es sich um königliche Spenden an Dichter und Schriftsteller handelte*). Auf seine Empfehlung hin schickte Colbert dem jungen Dichter im Namen des Königs eine Börse mit hundert Louisd'or. Die Dankbarkeit war freilich Racine's Sache nicht, das bewies er bei mehr als einer Gelegenheit. Wie er später rücksichtslos gegen Molière verfuhr, der ihm die Aufführung seiner ersten Tragödien möglich gemacht hatte, so scheute er sich nicht, auch gegen Chapelain in einem bissigen Epigramm aufzutreten, als er ihn nicht mehr brauchte**).

Das ziellose Leben, das Racine in der ersten Zeit nach seinem Austritt aus dem Collège führte, konnte nicht dauern. Hätten die Theater sich willfährig gezeigt, die Stücke des jungen Dichters aufzuführen, so hätte er vielleicht an keine andre Lebensstellung gedacht. Allein seine Hoffnungen verwirklichten sich nicht, die Verwandten drängten, und so entschloss er sich zu einem entscheidenden Schritt, der ihm gewiss schwer fiel. Ein Onkel Sconin lebte als bischöflicher Generalvikar zu Uzès im Languedoc und machte seinem Neffen Hoffnung auf eine Pfründe. Racine hatte zwar trotz seiner Erziehung in Port-Royal keine Neigung zum geistlichen Stand, allein um eine Pfründe zu erlangen, brauchte man ja nur den halben Weg zu gehen und die kleinen Weihen zu nehmen, die zu nichts verpflichteten. Immerhin waren dabei einige theologische Studien erwünscht.

---

*) Vergl. darüber Band I, S. 245.

**) Epigramme sur Chapelain:

Froid, sec, dur, rude auteur, digne objet de satire,
De ne savoir pas lire oses-tu me blâmer?
Hélas! pour mes péchés, je n'ai su que trop lire,
Depuis que tu fais imprimer!

Ueber die Veranlassung zu diesem Epigramm vergl. Louis Racine, Mémoires, éd. Saint-Marc Girardin et Moland, B. VIII, S. 325.

Wir wissen, dass La Fontaine auch diesen Preis zu hoch befunden und lieber die Aussicht auf eine Pfründe aufgegeben hatte. Racine war praktischer, das Studiren ihm ohnehin nicht so verhasst, obgleich ihn die Theologie so wenig anzog wie seinen Freund. Im Herbst des Jahres 1661 brach er darum auf, um sich nach Uzès zu begeben. Die Briefe, die er unterwegs an seine Freunde schrieb, lauten nicht sehr geistlich, und auch seine Berichte aus Uzès verrathen, wie wenig ihm die neuen Studien am Herzen lagen. In einem Brief an Vitart vom 15. November erzählt er von der Geschäftslast seines Onkels, der neben der Leitung der Diöcese auch noch die Finanzen des ganz verschuldeten Kapitels zu ordnen hatte. Die nächste Pfründe habe der Generalvikar zu vergeben und darum müsse er, Racine, schon in der Kürze nach Avignon, um sich dort tonsuriren zu lassen. „Ich verbringe die Zeit", schrieb er den 17. Januar 1662 an Vitart, „mit meinem Onkel, Sankt Thomas und Virgil. Ich mache eine Menge Auszüge aus theologischen, aber auch einige aus dichterischen Werken." Die letzteren waren ihm doch wichtiger; er fürchtete, in dem fernen Land sein Französisch zu vergessen und fühlte sich einsam und verlassen. Gerne meldete er, dass man ihn auch in Uzès als Schöngeist und Dichter kannte, und er schickte seinen Freunden manche kleine poetische Arbeit ein. Seinem Vertrauten Le Vasseur verrieth er sogar, dass er nach einem passenden Stoff für ein dramatisches Werk suche*). Unterdessen wurde seine Aussicht auf eine gute Pfründe immer geringer. Sein Onkel hatte viele Gegner, und es zeigte sich, dass er seinen Einfluss überschätzt hatte. So kehrte Racine, enttäuscht und doch vielleicht zufrieden, im Sommer 1662 nach Paris zurück. Sconin arbeitete indessen an andrer Stelle für ihn und wusste ihm doch noch einige Pfründen zu verschaffen**).

---

*) Brief vom 4. Juli 1662: „Je cherche quelque sujet de théâtre, et je serois assez disposé d'y travailler."

**) Ueber eine Pfründe im Bisthum Angers hatte Racine später einen Process zu führen, den er verlor. In einigen notariellen Akten aus den Jahren 1671 und 1672 erscheint er als prieur de Saint-Jacques de La Ferté et prieur de Saint-Nicolas de Choisis.

In Paris fand Racine wieder das frühere lebhafte gesellige und literarische Treiben. Entschiedener als zuvor richtete er nun sein Augenmerk auf das Theater und trat in Verkehr mit der Künstlerwelt. Praktische Erfahrungen waren nöthig, um die Technik des Dramas zu erkennen; und Menschenkenntniss erwarb er sich auch nur im Wirbel des Lebens. Port-Royal und seine Familie mochten ernstlich über das weltliche Treiben des jungen Mannes trauern; die französische Literatur gewann einen grossen Dichter mehr, als man im Languedoc dem Neffen des Generalvikars eine Pfründe verweigerte.

Man erzählt, Racine habe zunächst eine Tragödie »Théagène et Chariclée« gedichtet, die er nach dem von ihm einst so bewunderten Roman verfasst habe. Molière, dem er sie zur Aufführung angeboten habe, sei aber mit dem Werk nicht zufrieden gewesen und habe dem jungen Dichter, dessen Talent er erkannte, einen andern Stoff, den der »Thébaide« zur Bearbeitung empfohlen. Die Berichte über jenen ersten Versuch sind indessen sehr unsicher. Racine selbst spricht nirgends von einem solchen Stück und auch sein Sohn weiss nichts Bestimmtes darüber zu sagen. Er berichtet nur, dass sein Vater mit dem Entwurf der »Thébaide« nach Paris zurückkam, wie das auch aus Racine's eigenen Briefen hervorgeht. Die Entstehungsgeschichte dieser Tragödie, die wir als die erste des Dichters kennen, ist somit nicht ganz klar. Da Racine an seinem Werk schon in Uzès arbeitete, kann ihn Molière nicht wol auf den Stoff hingewiesen haben. Doch sagt Racine in der Vorrede zur »Thébaide«, mehrere geistvolle Personen hätten ihn ermuntert, eine Tragödie zu schreiben und ihm die Geschichte des thebanischen Bruderkampfs als zur dramatischen Behandlung geeignet empfohlen. Nach Paris zurückgekehrt, arbeitete er mit Eifer an dem neuen Werk. Während dieser Zeit machte er auch Molière's genauere Bekanntschaft und stand bald auf freundschaftlichem Fusse mit ihm. Der Direktor eines Theaters war eine wichtige Persönlichkeit für den jungen Dichter, der sich rüstete, sein Glück auf der Bühne zu versuchen. Racine war indessen Diplomat genug, um sich nach verschiednen Seiten hin zu sichern und es glückte ihm, sich vornehme und einflussreiche Gönner zu erwerben. In einer Ode (1663) feierte er die

Genesung des Königs von schwerer Krankheit, und in einer andern pries er Ludwig's Fürsorge für die schönen Künste. (»La Renommée aux Muses.«) Dafür wurde er mit einem Jahrgehalt von 600 Livres belohnt und erhielt Zutritt bei Hof. In einem Brief an seinen Freund Le Vasseur (Nov. 1663) erzählt er, dass er beim Lever des Königs zugegen gewesen sei, dort auch Molière getroffen habe, der vom König sehr freundlich angeredet worden sei. Er habe sich für Molière über diese Ehre gefreut, und diesem sei es gewiss auch lieb gewesen, dass er, Racine, Zeuge der huldvollen Behandlung habe sein können.

Deutet diese Stelle auf freundschaftliche Gesinnung zwischen beiden Männern hin, so schlägt ein wenige Wochen später geschriebener Brief einen ganz andern Ton an. Racine sagt darin, dass er Molière seit acht Tagen nicht gesehen habe, dass er auch dessen neues Stück, »L'Impromptu de Versailles« noch nicht kenne. Dasselbe wurde aber seit dem 4. November auf dem Theater des Palais-Royal aufgeführt. Noch mehr; Racine berichtet von der Anklageschrift, welche Montfleury bei dem König gegen Molière eingereicht hatte und worin er diesen beschuldigte, die eigne Tochter geheiratet zu haben. »Aber Montfleury findet kein Gehör bei Hof«, setzt er gleichgiltig, wenn nicht gar bedauernd hinzu. Unterhandelte Racine gleichzeitig mit den beiden rivalisirenden Bühnen? Wurde er gegen Molière kalt, wenn er Hoffnung hatte, sein Stück im Hôtel de Bourgogne angenommen zu sehen? Das aber war damals, als er den Brief schrieb, der Fall. Er meldet, dass das Hôtel de Bourgogne sein Stück aufführen wolle, nur müsse er warten, bis drei andre Novitäten gespielt seien *). Einstweilen war seine Tragödie noch gar nicht beendigt, und er arbeitete an ihr mit grösster Sorgfalt, strich energisch und feilte, um sie bühnengerecht zu machen.

Ein nachhaltiger Gewinn war es für Racine, dass er in jener Zeit mit Boileau bekannt wurde, der zwar nur wenig Jahre älter war als er, aber schon einen bedeutenden literarischen Ruf erworben hatte.

---

*) Brief an Le Vasseur, Dec. 1663.

Der Abbé Le Vasseur hatte sich erboten, dem gefürchteten Kritiker die Ode »à la Renommée« vorzulegen; Boileau hatte sie freundlich aufgenommen, sich einige Bemerkungen und Rathschläge erlaubt, und Racine denselben bereitwillig Gehör gegeben. »Ich bin ihm für seine Winke sehr verbunden«, schrieb er an Le Vasseur, »und schätze ihn sehr. Vielleicht wird es mir eines Tages gestattet, seine persönliche Bekanntschaft zu machen.« Racine hatte diese Worte wohl absichtlich so geschrieben, Le Vasseur theilte sie Boileau mit, und vermittelte so ein Zusammentreffen, das für beide Dichter von wichtigen Folgen sein sollte. Es bildete sich zwischen ihnen eine Freundschaft für das Leben, und Racine fand an Boileau einen Rathgeber, der von ausserordentlichem Einfluss auf ihn werden sollte.

Die Bekanntschaft mit Boileau, der seinerseits mit Molière befreundet war, sowie der lebendige Verkehr, der sich zwischen ihm und La Fontaine entwickelte, und von dem schon die Rede gewesen ist*), veranlassten vielleicht Racine, seine »Thébaide« schliesslich doch der Molière'schen Truppe zu überlassen, um so mehr, als das Hôtel de Bourgogne den Termin der Aufführung gar so weit hinausgeschoben hatte.

Am 20. Juni 1664 wurde die »Thébaide« im Palais-Royal aufgeführt. Racine stand damals im fünf und zwanzigsten Jahr. Der Erfolg war nicht sehr gross, denn man zählte nur fünfzehn Aufführungen. Aber das Stück war doch auch nicht gefallen, und Racine hatte den ersten schwersten Schritt gethan. Er hatte den Zutritt zur Bühne erlangt, und die Erfahrungen, die ihm die Aufführung seines Erstlingswerkes bot, waren nicht verloren**). Mit verdoppeltem Eifer begann er eine neue Arbeit, die nach anderthalb Jahren, am 4. December 1665, und zwar wiederum auf der Bühne Molière's, erschien. Dieses zweite Stück trug den Titel: »Alexandre le Grand«. Es hatte bei den Freunden, welchen es Racine vor der Aufführung vorgelesen hatte, grosse Erwartungen

---

*) Siehe Band III, Abschnitt III: „Boileau" S. 134.

**) Ueber das Verhältniss zwischen Racine und Molière brachte der „Moliériste" (1880, n⁰ 19) einen interessanten Aufsatz von Ed. Thierry „La Thébaide au Palais-Royal 1664".

erregt, und ein ausgewähltes Publikum hatte sich im Theater eingefunden. Aber der Eindruck entsprach nicht ganz den Hoffnungen. Es scheint, dass die Darsteller ihrer Aufgabe nicht völlig gewachsen waren; bekanntlich herrschte damals die Ansicht, dass Molière's Truppe in der Tragödie nicht so hoch stehe, wie im Lustspiel. Immerhin kann Racine's Stück nicht missfallen haben, da die Gräfin d'Armagnac es wenige Tage später, am 14. December, bei einem Fest, das sie dem König zu Ehren veranstaltete, durch die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne aufführen liess. Dass eine andre Truppe dasselbe Stück und gleichzeitig spielte, war gegen das Herkommen. Doch galt vielleicht eine Darstellung vor dem Hof als eine Ausnahme. Wie gross war aber die Ueberraschung und der Unwille Molière's, als das Hôtel de Bourgogne vier Tage nach der Aufführung des »Alexandre« bei der Gräfin d'Armagnac, am 18. December, die Vorstellung auf seiner Bühne für das grosse Publikum wiederholte! Im Palais-Royal war der »Alexandre« bereits viermal gespielt worden. Aber Racine war in Verzweiflung, er fand die Vorstellung schlecht und glaubte seine Zukunft bedroht. Er sah zu schwarz, und liess sich von seiner Aufregung hinreissen, den Künstlern des Hôtel de Bourgogne sein Stück auch für die öffentlichen Vorstellungen zu überlassen. Das war eine blutige Beleidigung für Molière. Hätte Racine wenigstens offen gehandelt, so wäre sein Vorgehen zwar unfein, aber doch noch zu entschuldigen gewesen. So aber schloss er in aller Stille mit den rivalisirenden Schauspielern ab, und verschärfte die Kränkung durch die Ueberraschung, mit der sie in Scene gesetzt wurde. Mögen auch alle Angaben, welche von einer Unterstützung Racine's durch Molière schon vor der »Thébaide« sprechen, auf Irrthum beruhen, so ist es doch unbestreitbar, dass der letztere durch die Aufführung dieses Stücks sich einen Anspruch auf Racine's Dankbarkeit erworben hatte. Er hatte ihm, dem Unbekannten, seine Bühne geöffnet, und hatte nicht verdient so belohnt zu werden. Er empfand die Beleidigung tief, zumal als Racine bald auch seine beste Schauspielerin, Mlle du Parc, zum Uebertritt in das Hôtel de Bourgogne veranlasste. Molière brach natürlich alle Beziehungen zu dem jungen Dichter ab, und wenn

auch später ein leidliches Verhältniss zwischen beiden Männern wieder hergestellt wurde, blieb dasselbe doch immer äusserlich.

Wir haben die Geschichte der beiden ersten Tragödien Racine's zusammengefasst, weil sie als Werke seines noch nicht zur Reife gelangten Genius eine besondere Stellung den andren Dichtungen gegenüber einnehmen, unter einander aber manche Verwandtschaft aufweisen. Seine Kraft enthüllte Racine erst mit seiner »Andromaque«. Um so interessanter aber ist es, in den vorhergehenden Arbeiten seinen Werde- und Entwickelungsprocess zu verfolgen.

Als Racine sich der dramatischen Dichtung zuwandte, stand er unter dem Einfluss zweier mächtigen Geschmacksrichtungen. Noch lebte und dichtete Pierre Corneille, und wenn seine neuesten Schöpfungen auch nicht die Höhe der früheren erreichten, war er doch immer noch das Haupt und Vorbild der französischen Dramatiker. Die grossen Schauspiele seiner Jugend waren unübertroffen. Die Kraft und der Schwung, die sie beseelten, rissen noch immer zur Bewunderung hin und es war nur natürlich, dass junge Dichter sich diese Werke zum Muster nahmen. Auch Racine hat seinen grossen Vorgänger gründlich studirt; er hat sich seine Sprache, seinen Gedankengang, seine Art der subtilen Reden und Gegenreden anzueignen gesucht. Das beweisen seine zwei ersten Stücke, in welchen sich eine Reihe von Reminiscenzen aus Corneille finden*), und die in ihrer ganzen Haltung,

---

*) Man vergleiche, um nur einige Beispiele anzuführen, das Wort Créon's (Thébaide I, 5, 82):

Plus l'offenseur m'est cher, plus je ressens l'injure,

mit dem Vers im Cid I, 6. 26:

Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.

In der Thébaide (I, 3. 124) erklärt Jocaste, sie werde sich zwischen ihre Söhne werfen, wenn sie sich mit den Waffen bekämpfen wollten:

Versez le sang d'un frère; et si c'est peu du sien,<br>
Je vous invite encore à répandre le mien.

Aehnlich fordert Sabine in Corneille's „Pompée“ (II, 6. 20) den Gatten und den Bruder auf, sie zu tödten, bevor sie gegeneinander die Schwerter zücken:

Et puisque votre honneur veut des effets de haine,<br>
Achetez par ma mort le droit de vous haïr:<br>
— — — — — — — — — — — — —

in der Anlage, den Situationen und dramatischen Kunstgriffen lebhaft an den Altmeister erinnern. Wie in Corneille's »Horace« über den Ausgang des Kampfes zwischen den Horatiern und Curiatiern anfangs irrthümlich berichtet wird, so hört auch Jocaste in der Thébaide erst nur einen Theil der grausigen Vorgänge, die sich auf dem Schlachtfeld zwischen ihren zwei Söhnen abspielen.

Auch bei dem »Alexandre« hat man auf die Aehnlichkeit mit den Personen und Verhältnissen im »Pompée« hingewiesen. In beiden Stücken erscheint ein siegreicher Held, der eigentlich nur um ein Paar schöner Augen willen seine Siegeslaufbahn durchzieht; César liebt die Schwester des Ptolémée, Alexandre die des Taxile *). Porus und die von ihm geliebte Axiane, die Feinde Alexandre's, sind Heldenfiguren, wie Corneille sie schuf, und die ganze Tragödie strebt nach jener Würde und Hoheit, die als ein Kennzeichen der früheren Corneille'schen Werke erscheinen.

---

Qu'un de vous deux me tue, et que l'autre me venge.
— — — — — — — — — — — — —
Sus donc! qui vous retient? allez, coeurs inhumains;
J'aurai trop de moyens pour y forcer vos mains;
Vous ne les aurez point au combat occupées,
Que ce corps au milieu n'arrête vos épées.

Créon sagt (Théb. I, 5. 20):

L'intérêt de l'État est de n'avoir qu'un roi,

und Photin bemerkt dem König Ptolémée gegenüber (Corneille, Pompée I, 2. 20):

Car c'est ne régner pas qu'être deux à régner.

Man vergl. noch Alex. V, 3. 85 mit Pompée III, 4. 43—44.

*) Im Pompée, II, 1. 34 ff. sagt Cléopatre von César:

Et depuis jusqu'ici chaque jour ses courriers
M'apportent en tribut ses voeux et ses lauriers,
— — — — — — — — — — — — —
Et de la même main dont il quitte l'épée
Fumante encor du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son champ de victoire il se dit mon captif.

In Alexandre I, 1. 50 sagt Cléofile von dem makedonischen König:

Vous me voyez ici maîtresse de son âme;
Cent messages secrets m'assurent de sa flamme;
Pour venir jusqu'à moi ses soupirs embrasés
Se font jour au travers de deux camps opposés.

Neben der Einwirkung, welche Corneille naturgemäss auf Racine ausüben musste, machte sich auch der Zeitgeschmack geltend, und dieser hatte sich ganz der romantischen Galanterie zugewandt. Wir haben gesehen, wie schmachtend und precieus die Helden bei Quinault redeten; wie seltsam unnatürlich die Romanfiguren der Scudéry dachten und handelten. Die gespreizte Sprache, die fein zu sein glaubte, aber nur unnatürlich war, herrschte in den meisten Werken der damaligen Dichtung. Hatte auch die Reaktion gegen diese Richtung schon begonnen, so ist es doch nicht zu verwundern, dass Racine sich ihrem Einfluss noch nicht hatte entziehen können. Die fade Galanterie trat in seinen späteren Tragödien immer mehr zurück, ganz hat er sie nie abschütteln können. In der »Thébaide« findet sich diese Manier weniger als im »Alexandre«. Racine ist in seiner Vorrede zum ersten Stück auf dem Punkt sich selbst zu loben, weil er keinem der feindlichen Brüder eine Geliebte zur Seite gestellt habe. Dafür lässt er Hémon in den zierlichsten Ausdrücken um Antigone's Gunst werben und ihre schönen Augen fragen, ob sie ihm die gleiche Gunst wie früher bewahren, ob sie ohne zu zürnen seine Neigung dulden und Mitleid mit dem Weh haben, das sie ihm zufügen?*) Doch Hémon und Antigone sind nur Nebenpersonen, und ihre galanten Reden würden weniger stören, wenn die Haupthandlung spannender wäre. Allein die »Thébaide« unterscheidet sich noch durch nichts von den andren Dramen jener Zeit. Einzelne glückliche Verse genügen nicht, eine Tragödie zu halten. Im Ganzen ist die Sprache der »Thébaide« nachlässig, ja öfters trivial. Noch offenbarte Racine keine der Eigenschaften, die ihn bald so hoch über seine Rivalen erheben sollten. Die »Thébaide« ist eine unselbständige Arbeit. Sie lehnt sich an die »Phönicierinnen« des Euripides, an die gleichnamige

---

*) La Thébaide II, 1. 11 ff.:

Permettez que mon coeur, en voyant vos beaux yeux,
De l'état de son sort interroge ses dieux.
Puis-je leur demander, sans être téméraire,
S'ils ont toujours pour moi leur douceur ordinaire?
Souffrent-ils sans courroux mon ardente amitié?
Et du mal qu'ils ont fait ont-ils quelque pitié?

Tragödie des Seneca und an Rotrou's »Antigone« an. Da der letztere ebenfalls aus Euripides und Seneca geschöpft hat, so ist es oft nicht möglich zu bestimmen, welches Vorbild Racine benutzte. Am meisten scheint er sich indessen an Rotrou angelehnt zu haben, obwol er ihn in seiner Vorrede verleugnet. Dabei gelingt es ihm nicht, ein grösseres dramatisches Interesse zu erwecken und eine Steigerung der Spannung herbeizuführen. Im dritten Akt wird berichtet, wie sich Ménecée, ein Bruder Hémon's, im Angesicht der beiden Heere getödtet hat, um einem Orakelspruch zu genügen, der um diesen Preis den Frieden zu versprechen scheint. Aber Ménecée erscheint gar nicht auf der Bühne; man kann sich nicht für ihn erwärmen, und, was das Schlimmste ist, sein Opfertod hat keine Folgen. Die Feindschaft der Brüder dauert ungeschwächt fort. Auch von Charakterzeichnung ist keine Rede; die hadernden Fürsten sind kaum von einander zu unterscheiden, und Créon, der Bösewicht des Stücks, verräth vor allen in der Zeichnung die plumpe Hand des Anfängers. Der Krieg raubt ihm seine zwei Söhne. Das rührt ihn so wenig, dass er alsbald nach der Kunde von dem Fall des letzten, der Braut desselben, Antigone, einen Heiratsantrag macht, und seinem Vertrauten Attale zuruft, sein Glück sei unvergleichlich, er gewinne an einem Tag die Krone und die Geliebte*). Als ihn darauf Attale vorsichtig an den Tod der Söhne erinnert, meint Créon, das Vaterglück sei so gewöhnlich, dass man es nicht hoch zu schätzen brauche**). Um so erstaunlicher ist es, dass er gleich darauf, als man ihm den Selbstmord der Antigone meldet, sich in seinem Schmerz ebenfalls erdolcht.

---

*) Le Thébaide V, 4. 2:

Oui, oui, mon cher Attale,
Il n'est point de fortune à mon bonheur égale,
Et tu vas voir en moi, dans ce jour fortuné,
L'ambitieux au trône et l'amant couronné.

**) Ibidem, v. 22:

Le nom de père, Attale, est un titre vulgaire:
C'est un don que le ciel ne nous refuse guère.
Un bonheur si commun n'a pour moi rien de doux:
Ce n'est pas un bonheur, s'il ne fait des jaloux.

Die zweite Tragödie weist einen unverkennbaren Fortschritt und einen noch engeren Anschluss des Dichters an Corneille auf. Schon zeigt sich in ihr die Herrschaft Racine's über die Sprache. Eine Rede des Königs Porus (II, 2) ist markig und Corneille's würdig. Ihre schöne Einfachheit und Klarheit sind sogar Vorzüge, die sich nicht immer bei diesem finden. Boileau's Rath und sein Urtheil mögen sich damals schon geltend gemacht haben. Immer aber war Racine nur noch ein Nachahmer Corneille's und hatte noch nicht seinen eignen Weg gefunden. Sind die beiden Figuren des Porus und der Axiane gute Nachbildungen, so beleidigt Alexandre selbst durch seine unkriegerische und wenig heldenhafte Haltung. Man spricht von ihm in den ersten Aufzügen wie von einem Schlachtengott, der die Welt zu erobern ausgezogen sei. Je grösser aber die Spannung wird, ihn selbst zu sehen, um so bitterer ist die Enttäuschung, wenn er endlich gegen das Ende des dritten Aktes erscheint. Er handelt und spricht wie ein gewöhnlicher Romanheld, wie ein fader liebegirrender Salongeneral. Er kommt aus der Schlacht, in der er Porus nach langem Widerstand besiegt hat. Sein erstes Wort gilt allerdings den Besiegten, die er zu schonen befiehlt, dann aber vergisst er die Aufregung des Kampfs, die Sorge für sein Heer, die Grösse seines Ziels, und schickt König Taxile, seinen Verbündeten, ziemlich rücksichtslos weg, um ein galantes Gespräch mit dessen Schwester Cléofile zu führen. Nun erklärt er, dass er an keinen Kriegsruhm mehr denke, dass Cléofile's schöne Augen, »liebenswerthe Tyrannen«, ihn bekehrt haben *). Später schlägt er der Königin Axiane sogar einen schimpflichen Tausch vor. Da man den Tod des Porus, den sie liebte, meldet, empfiehlt er ihr den König Taxile als Ersatz, und lässt sie mit diesem allein, denn »Liebende wünschen sich ohne Zeugen zu unterhalten« **). Königlich handelt er erst wieder, als ihm Porus königlich entgegentritt. Hier brauchte Racine nur der bekannten geschichtlichen Ueberlieferung zu folgen. Plutarch und Curtius erzählen, dass Porus als Gefangener vor Alexander ge-

*) Alexandre le Grand, III. 6. 48 ff.

**) Alexandre, IV, 2. 154: „L'entretien des amants cherche la solitude.“

führt und von diesem gefragt worden sei, wie er behandelt werden wolle. Darauf habe Porus geantwortet: »Als König« *). Alexander ehrte den Stolz seines Gegners und gewann ihn für sich, indem er ihm sein Reich zurückgab. Hätte Racine sein Stück mit diesem Zug von Edelmuth geschlossen, wäre der letzte Eindruck wenigstens günstig gewesen. Aber er schwächte ihn dadurch ab, dass er seinen Helden sich wegen seiner Grossmuth bei Cléofile entschuldigen lässt. Sie zu trösten, dass Porus, der ihren Bruder Taxile getödtet hat, ungestraft bleibt, bietet er ihr seine Hand an, und legt ihr huldigend sein ganzes Heldenthum zu Füssen**). Auch Corneille's Helden haben ein empfindsames Herz, wie das nach den Anschauungen der Zeit für jeden echten Helden unerlässlich war. Aber so galante Reden sie auch zeitweise führen mögen, sie haben doch ein grosses Ziel vor Augen, dem sie nachstreben. Racine's Alexandre aber hat kaum einen Zug in seinem Charakter, der in ihm den Bezwinger Asiens erblicken liesse.

Trotz dieser Schwächen lässt die zweite Tragödie Racine's einen bedeutenden Fortschritt erkennen. Der Erfolg, den sie im Hôtel de Bourgogne errang, war gross, während sie im Palais-Royal begreiflicherweise sehr bald vom Repertoire verschwand. Auch in späteren Jahren wurde sie öfters wiederholt. Der König, dem Racine seine Werke widmete, fand Gefallen an dem Stück und liess es mehrmals bei Hof aufführen. Denn in dem galanten Eroberer sah er sein eignes Bild und die schwächliche Empfindsamkeit, die affektirte Liebeständelei entsprach noch dem Geschmack der Zeit, der erst langsam durch die Bemühungen Boileau's und bald auch Racine's umgewandelt werden sollte. Wie hoch man den »Alexandre« schätzte, ergibt sich aus der Kritik, welche Saint-Évremond über ihn schrieb***). In einer Abhandlung sprach dieser die Ueberzeugung aus, dass man nun den Niedergang der Tragödie nicht mehr zu befürchten brauche,

---

*) Plutarch, Leben Alexander's, Kap. 60, und Quintus Curtius B. VIII, Kap. 13 u. 14.

**) Alexandre V, 3. 112:

J'apporte à vos beaux yeux ma vertu toute entière.

***) Ueber Saint-Évremond s. Band II, S. 42 und 465; III, S. 121.

da Corneille einen Nachfolger gefunden habe*). Freilich entsprach die Kritik in ihrem Verlauf dem freundlichen Beginn keineswegs. Saint-Évremond tadelte vor allem die Unwahrheit der Dichtung. Racine kenne weder Alexander noch Porus; sein Held habe von dem geschichtlichen Alexander nur den Namen. »Die Dichter, welche einen Helden vergangner Zeiten vorführen wollen, müssen sich in die Zeit jenes Volks versetzen, aus dem derselbe stammte, in den Geist der Zeit, in der er gelebt hat, und vor allem in den Geist des Helden selbst.« Saint-Évremond hätte eine hinreissende Scene zwischen Alexander und Porus gewünscht, in der die beiden Männer ihre Grösse zeigten; er hätte etwas mehr von dem gefahrvollen Kriegszug hören mögen, den Alexander unternommen hatte. »Der fast unbegreifliche Uebergang über den Hydaspes im Angesicht der feindlichen Armee mit ihren Streitwagen, das Gewitter und der Sturm, der alles in Verwirrung brachte, während man auf leichten Kähnen über den breiten Strom setzte, hundert andre gefahrbringende Umstände, welche die Makedonier erschreckten und Alexander den Ausruf entlockten, dass er eine seiner würdige Gefahr gefunden habe — alles das musste die Phantasie des Dichters beleben.« Saint-Évremond verlangte zwar noch keine phantastische Ausstattung, welche heute die Hauptanziehungskraft eines solchen Stücks bilden müsste, aber er wünschte doch, und mit vollem Recht, mehr Leben und Bewegung, mehr Farbe und Ton. Wir werden später noch Gelegenheit finden, von der Forderung nach Lokalfarbe zu reden. Für die Beurtheilung der französischen Tragödie ist es wesentlich, über jene Theorie im Klaren zu sein.

Saint-Évremond hatte seine Kritik in die Form eines Briefs gekleidet, den er von London aus an eine Freundin schickte, als ihm Racine's Werk gedruckt vorlag. Sie enthielt ursprünglich eine viel schärfere Verurtheilung, wurde aber von dem Verfasser gemässigt, als er sie später veröffentlichte. Racine hatte jeden-

*) Saint-Évremond „Dissertation sur la tragédie de Racine intitulée Alexandre le Grand (Oeuvres mêlées, Amsterdam 1706. 2. Bd. S. 300: „Depuis que j'ai lu Le Grand Alexandre, la vieillesse de Corneille me donne bien moins d'alarmes et je n'appréhende plus tant de voir finir avec lui la Tragédie").

falls Kenntniss von jener ersten Beurtheilung, die in Abschriften verbreitet wurde, und fühlte sich schmerzlich von ihr berührt. Neben Saint-Évremond erhoben sich noch andre Gegner, wie denn Racine den heftigsten Angriffen ausgesetzt war, so lang er für das Theater dichtete. Vielleicht trug sein sarkastischer Witz viel dazu bei, ihm ausser den Neidern auch noch andre Feinde zu schaffen.

In der ersten Vorrede zu »Alexandre« spricht er von den Bemühungen gewisser Leute, sein Werk herabzusetzen. Doch stimmten, meint er, seine Gegner so wenig mit ihren Ansichten überein, dass die einen den König Alexandre nicht zärtlich und empfindsam genug fänden, während die andern tadelten, dass er nur von Liebe rede. Sein Freund Boileau scheint gleichfalls mit dem Stück nicht ganz einverstanden gewesen zu sein. In seiner dritten Satire lässt er einen Landjunker die verkehrtesten Urtheile über die Literatur fällen. Derselbe findet Corneille manchmal ganz hübsch, und begreift nicht, warum man den Alexandre so lobt; der sei nur ein Prahlhans, ohne je ein zärtliches Wort zu reden und Quinault's Helden führten eine ganz andre Sprache*). In diesem Ausspruch birgt sich ein leichtes Epigramm, das Racine gewiss verstanden hat. Im vertraulichen Verkehr haben die Freunde das Stück wol genau besprochen, und wenn Boileau, wie es heisst, Racine die »Kunst des schweren Reims« gelehrt hat, so hat er ihm auch gewiss noch andre Rathschläge gegeben, die für seine späteren Werke massgebend wurden. Man sieht überhaupt, dass Racine guten Rath gern annahm, auch wenn er von Gegnern kam, und dass er keine Mühe scheute, die Fehler seiner Stücke zu verbessern, wo es möglich war**).

Den besten Dienst leistete dem jungen Dichter jedenfalls Corneille. Dieser war damals durch die kühlere Aufnahme,

---

*) Boileau, sat. III, 185—187:

Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre,
Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre.
Les héros chez Quinault parlent bien autrement.

**) Man vergl. die zahlreichen Korrekturen, die er im „Alexandre“ bei den späteren Ausgaben vornahm, und die Stelle der ersten Vorrede: „On sait avec quelle déférence j'ai écouté les avis...“.

die manchem seiner Stücke zu Theil geworden war, verstimmt. 1663 hatte er seine »Sophonisbe«, 1664 »Othon« aufführen lassen und bald nach dem »Alexandre« folgte, 1666, sein unglücklicher »Agésilas«. Racine, der in seiner zweiten Tragödie Corneille's Manier nachgeahmt hatte, soll dem von ihm bewunderten Meister seine Dichtung noch vor der Aufführung persönlich überbracht, aber statt eines ermunternden Lobes nur mürrische Abweisung gefunden haben. Corneille habe die Schönheit der Verse gelobt, dem Verfasser aber jede dramatische Begabung abgesprochen und ihm gerathen, sich eine andre Gattung der Dichtkunst zu wählen *). Zum Glück befolgte Racine diesen Rath nicht. Er fühlte seine Kraft, und gereizt von dem offenbar ungerechten Urtheil Corneille's gab er es auf, diesem ferner zu folgen. Durch die praktischen Erfahrungen, die er bereits gemacht hatte, sowie durch die strengeren Anforderungen seines Freundes Boileau geleitet, am meisten aber durch den eigenen Genius geführt, schlug er nun selbständig eine neue Bahn ein, die ihn zur Höhe führen sollte.

## Racine in den Jahren 1666—1677.

Mannigfache Gegner stellten sich Racine schon im Beginn seiner poetischen Thätigkeit entgegen. Am meisten wurde ihm die Freude über seinen Erfolg durch die Haltung seiner ehemaligen Lehrer und Freunde von Port-Royal getrübt. Wir mögen uns seine Aufregung und seinen Unwillen vorstellen, wenn er Briefe erhielt, in welchen er wie ein Verlorner behandelt wurde. Unter anderm schrieb ihm seine Tante Agnes Racine aus Port-Royal und sprach ihm ihre Besorgniss für sein Seelenheil aus. Der Brief hat sich erhalten, und man findet in ihm nicht allein die religiöse Strenge des Jansenismus, sondern auch die engherzige Einseitigkeit eines fanatischen Gemüths. Schwester Agnes de Sainte Thècle, wie sie im Kloster hiess, verbat sich ihres Neffen Besuch, so lang er mit dem Theater zu thun habe. Solche schroffe Zurückweisung musste auf Racine,

*) Siehe D'Olivet, Histoire de l'Académie française II, p. 336. — Mesnard's Einleitung zu dem „Alexandre".

der sich in seinem poetischen Schaffen beglückt fühlte, eine Wirkung ausüben, die am wenigsten beabsichtigt war*). Dieses Schreiben scheint noch vor der Aufführung des »Alexandre« verfasst worden zu sein. Wenige Tage nach derselben veröffentlichte Nicole, einer der Gelehrten von Port-Royal, eine Reihe von Briefen, »Les Visionnaires«, die sich zunächst gegen Desmarets, den Verfasser des satirischen Lustspiels »Les Visionnaires«, wandte. Desmarets hatte weder mit seinen dramatischen Werken noch mit seinem Epos »Clovis« grossen Ruhm geerntet, und hatte neuerdings durch eine Erklärung der Apokalypse Aufsehen zu machen versucht**). Nicole wandte sich zunächst gegen ihn, erklärte aber gleich in seinem ersten Brief die Romanschreiber und Theaterdichter für Giftmischer***). Racine bezog das Wort auf sich, und es war wohl auch für ihn bestimmt. In einem offenen Brief, der anonym erschien, übernahm er die Vertheidigung der dramatischen Dichter, und übergoss die Jansenisten mit einer Flut von Sarkasmen. Doch hätte er besser gethan, den ganzen Angriff vornehm zu ignoriren. Als zwei Briefe von der andern Seite auf sein offenes Schreiben antworteten, und Racine, der sich schon als Verfasser der ersten Abwehrschrift bekannt hatte, mit einem noch schärferen Brief erwidern wollte, hielt ihn Boileau zurück, damit er sich durch diesen unliebsamen Kampf, der ihm schon den Vorwurf des Undanks eintrug, nicht noch grössere Feindschaft bereite.

Die beste Antwort, die Racine auf alle Angriffe geben konnte, lag in der Reihenfolge von Meisterwerken, die er für die

---

*) In dem erwähnten Brief heisst es: „Jai appris avec douleur que vous fréquentiez plus que jamais des gens dont le nom est abominable à toutes les personnes qui ont tant soit peu de piété... Si vous êtes assez malheureux pour n'avoir pas rompu un commerce qui vous déshonore devant Dieu et devant les hommes, vous ne devez pas penser à nous venir voir.“

**) Ueber Desmarets siehe Band I, S. 341.

***) „Un faiseur de romans et un poëte de théâtre est un empoisonneur public.“ Ueber den Streit zwischen Racine und den Jansenisten siehe Louis Racine's Memoiren (in der Ausgabe der Racine'schen Werke von Girardin und und Moland, Band VIII, S. 328 ff.), sowie die Einleitung vor dem Abdruck der über diese Angelegenheit gewechselten Briefe, in derselben Ausgabe Band V, S. 415 ff.

Bühne schrieb. In elf Jahren fruchtbarer Thätigkeit bereicherte er das Theater mit Dichtungen, die eine neue Aera für die französische Tragödie eröffneten. Im Jahre 1667 schrieb er »Andromaque«; nach einem Ausflug auf das Gebiet der Posse in den »Plaideurs« (1668) liess er 1669 seinen »Britanicus«, 1670 »Bérénice«, 1672 »Bajazet«, 1673 »Mithridate«, 1674 »Iphigénie« und 1677 »Phèdre« folgen.

Diese Zeit des grossen Schaffens war für ihn zugleich eine Zeit geistiger Anregung, die ihm aus dem Verkehr mit gleichgesinnten Freunden erwuchs, aber auch eine Epoche der Aufregung und des Sturmes. Wüssten wir nicht, dass Racine zu der Schauspielerin Du Parc und nach deren Tod zu der berühmten Tragödin Mlle Champmeslé in Beziehungen stand, wir könnten aus seinen Dichtungen mit Sicherheit schliessen, dass er sich nicht auf sein Studirzimmer beschränkte. Wer, wie Racine die menschlichen Leidenschaften zu schildern weiss, wer besonders die Frauen so meisterhaft, so voll Innigkeit und Zartheit, voll düstrer Hoheit und furchtbarer Energie zu zeichnen versteht, der muss das Frauenherz ergründet, muss viel geliebt und viel gelitten haben. Uns beschäftigen hier nur die Werke, die wir jetzt der Reihe nach betrachten wollen.

»Andromaque« wurde den 17. November 1667 bei einem Fest in den Gemächern der Königin aufgeführt. Wahrscheinlich war dies überhaupt die erste Vorstellung der Tragödie, und das Publikum lernte sie erst später im Hôtel de Bourgogne kennen. Die Schicksale der Andromache boten den Dichtern von jeher einen beliebten Stoff. Schon bei Homer ist die Gattin Hektor's eine sympathische Erscheinung. Im sechsten Gesang der Iliade sehen wir sie als ängstlich besorgte Gattin und Mutter, im vier und zwanzigsten Gesang als verzweifelnde Witwe*), und so erscheint sie auch als der Inbegriff frommer Mutter- und Gattenliebe in der späteren Dichtung.

Ihre Schicksale wurden mit Vorliebe von den Dramatikern behandelt. Noch besitzen wir eine Tragödie »Andromache« von Euripides, der die edle Troerfürstin auch in seinen »Troerinnen«

*) Ilias VI, 392 ff. und XXIV, 725 ff.

einführte. Aehnlich finden wir sie in der gleichnamigen Tragödie von Seneca. Auch in der französischen Literatur war Andromache's Schicksal öfters dramatisch behandelt worden, so im 16. Jahrhundert von Robert Garnier in seiner »Troade«, und später von Sallebray ebenfalls in einer »Troade« (1640)*). Beide Tragödien konnten Racine keine Anhaltspunkte geben. Dagegen wollte Voltaire die Anlage der Racine'schen »Andromaque« genau in dem Corneilleschen »Pertharite« wieder finden, ohne damit seinem Lieblingsdichter einen Vorwurf zu machen oder den Werth seiner Dichtung herabzusetzen. Racine habe Gold aus dem Schlamm gezogen**). Saint-Marc Girardin hat bereits zur Genüge ausgeführt, dass sich eine gewisse Aehnlichkeit der Situation in beiden Stücken ergibt, dass aber an eine Nachahmung von Seiten Racine's nicht zu denken ist***). Dieser hatte andre Muster vor Augen. Die griechische Sage stand leuchtend vor seinem Geist und das pathetische Werk des Euripides bot ihm genug der Anregung. Aber auch der griechischen Tragödie gegenüber blieb Racine selbständig. Er stellte sich die schwierige Aufgabe, den Charakter der antiken Welt so weit als möglich zu bewahren, gleichzeitig aber seine Dichtung mit dem Geist der modernen Zeit zu durchdringen, um sich bei dieser volles Verständniss und Sympathie zu sichern.

Nun wäre es nicht gut möglich gewesen, die griechische Sage, so wie Euripides sie behandelt hat, für das moderne Theater zu bearbeiten. Auch Goethe hat seine Iphigenie abweichend von der antiken Ueberlieferung gebildet. Die alte Heroenwelt hat

---

*) Robert Garnier's Dramen sind neuerdings in der von K. Vollmöller herausgegebenen Sammlung französischer Neudrucke erschienen. Robert Garnier, Les Tragédies, herausgeg. von Wendelin Förster. Heilbronn, Henninger 1882. Bis jetzt sind drei Bändchen erschienen, ein viertes steht noch aus. Die Troade findet sich im dritten Bändchen.

**) Voltaire, Commentaires sur Corneille. „Pertharite." Acte II, sc. 1: „Il me paraît prouvé que Racine a puisé toute l'ordonnance de sa tragédie d'Andromaque dans ce second acte de Pertharite." Acte III, sc. 1: „les vers forment absolument la même situation que celle d'Andromaque. Il est évident que Racine a tiré son or de cette fange."

***) Saint-Marc Girardin in seiner Notice préliminaire zur Ausgabe der Andromaque. B. II, S. 42.

doch in vielen Punkten etwas Abstossendes. Auch die Geschichte vom Schicksal der Andromache gibt ein Bild rauher Barbarenwelt, für die wir uns unmöglich erwärmen können. Andromache ist bei der Vertheilung der trojanischen Beute Neoptolemos, dem wilden Sohn des Achill, als Sklavin zugefallen, und dieser hat sie nach altem Recht zur Ehe gezwungen. Sie hat ihm einen Sohn, Molossus, geboren, aber ihre Stellung als Sklavin wird dadurch nicht geändert. Rechtmässige Gemalin des Herrschers bleibt Hermione, des Menelaos Tochter. So erscheint auch das Verhältniss bei Euripides, der in seiner »Andromache« den Kampf der beiden Frauen mit einander darstellt. Hermione ist kinderlos und schreibt dieses Unglück der Zauberkunst der trojanischen Sklavin zu, die sie aus voller Seele hasst. Sie fühlt sich vernachlässigt und ruft ihren Vater zu Hilfe.

Während Neoptolemos in Delphi abwesend ist, schmiedet Menelaos mit seiner Tochter den Plan, Andromache und deren Sohn, den Sohn des Königs, zu tödten. Schon sind die Unglücklichen auf dem Weg des Todes, als der greise Peleus von dem Anschlag hört und sie durch seine Dazwischenkunft rettet. Der letzte Theil der Tragödie bringt ein neues Stück. Orest, dem Hermione früher verlobt war, erscheint und flieht mit ihr, da sie den Zorn des Königs Neoptolemos fürchtet. Um aber jede Gefahr abzuwenden, hat Orest Mörder gedungen, welche den König in Delphi erschlagen. Den Schluss bildet die Klage des Peleus, dem seine Gattin Thetis erscheint und die ihn mit der Hoffnung auf seine Erhebung in den Kreis der Götter tröstet. Auch für Andromache stellt sie eine neue Ehe in Aussicht und lange Herrschaft ihres Geschlechts. Der treuen Witwe wird somit der dritte Mann zugesichert.

In der Euripideischen Tragödie treten keine grossen, sondern harte grausame Menschen auf. Das Geschlecht der Atriden verleugnet sich auch hier nicht. Andromache ist weitaus die menschlichste, mildeste Figur in dem Stück, aber auch sie bäumt sich gegen die Feindin auf und schleudert wilde Worte, heftige Anklagen gegen Hermione, Menelaos und gegen die Frauen überhaupt:

— — — — Schlimm genug indess,
Dass gegen wilde Schlangen zwar den Sterblichen
Abwehr ein Gott verliehen, gegen das jedoch,
Was schrecklicher ist als Drach' und Feu'r, ein böses Weib,
Ein heilend Mittel keiner noch erfunden hat.
Ein solches Uebel sind wir für die Menschenwelt*).

Racine nahm die Fabel, sowie die Personen aus der alten Tragödie in seine Dichtung herüber, aber er änderte den Plan, und noch mehr den Geist des Euripideischen Werks. Die Neuzeit hat sich vom hellenischen Alterthum eine eigne Anschauung gebildet, die nicht ganz der historischen Wahrheit entspricht. Das Gesetz des schönen Masses, würdevoller Hoheit, harmonischer Uebereinstimmung, das wir an den Kunstwerken und in den Dichtungen der alten Griechen bewundern, erscheint uns als die oberste Regel des gesammten griechischen Lebens. Was wir unter antik klassischem Geist verstehen, ist oft ein hoher, idealen Flugs sich erhebender Geist moderner Bildung, der an den Werken des Alterthums seinen Enthusiasmus für Formenschönheit geklärt hat. Man hat schon oft darauf hingewiesen, dass Goethe's Iphigenie keinen wahrhaft antiken Sinn trägt. Vielleicht gehört sie gerade deshalb zu den edelsten Besitzthümern der deutschen Literatur, weil sie die altgriechische Sage mit deutschem Dichterherzen behandelt und somit dem deutschen Volk erst verständlich gemacht hat.

Aehnliches möchten wir von Racine's »Andromaque«, wie überhaupt von seinen Tragödien, deren Stoff dem Alterthum entnommen ist, sagen. Die »Andromaque« verräth überall, dass der Dichter aus dem Quell der griechischen Poesie geschöpft hat. Er lebt in der alten Zeit, die ihm vertraut ist, und manche Stellen seiner Tragödie führen uns das Bild der heroischen Kämpfe in lebendigster, erschütternder Weise vor Augen. So erinnert Andromaque an die Schreckensnacht, in der Troja erobert wurde; und das Bild des mordgierigen Pyrrhus, der ihre Brüder erschlug, kommt ihr nicht aus dem Sinn. Kann sie diesem Mann nun liebend nahen?

---

*) Euripides Tragödien übersetzt von J. Minckwitz. 30. Lieferung (Andromache) V. 269.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage,
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue:
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue*).

Hier fühlt man sich wirklich in das Alterthum versetzt und wird an die Sprache des alten Epos erinnert. Allein in der ganzen Tragödie überwiegt doch der moderne Geist und musste überwiegen. Mit dem Drama des Euripides, der Doppelheirat des Pyrrhus, dem Streit zwischen der Königin und der Sklavin konnte Racine nichts beginnen. Die Welt, die er vor unsern Blicken enthüllt, ist nur noch dem Namen nach griechisch. Wir werden an einen gebildeten Hof geführt, wo Sitte und Achtung vor der Frau zu finden ist. Leidenschaften, ja Verbrechen findet man auch hier, wie überall, wo Menschen leben; aber die barbarischen Zustände, wie sie Euripides zeigt, mussten einer civilisirteren Welt weichen. Andromaque wird als Fürstin behandelt, obgleich sie kriegsgefangen ist. So gab auch Goethe dem Scythenkönig Thoas einen humaneren Sinn, der mit den Menschenopfern in seinem Land stark kontrastirt. Racine ging aber, wie wir gleich sehen werden, noch weiter, und seine griechischen Helden offenbaren sogar höfisch galanten Geist. Damit schadete er seiner Tragödie, in der nur die beiden Frauencharaktere wirklich gelungen sind. Diese freilich sind Meisterwerke der Charakterzeichnung. Die Figur der Andromaque ist mit ausserordentlicher Zartheit gemalt. Eine ergreifende Trauer spricht aus jedem ihrer einfachen Worte. Ihr Dichten und Sinnen gilt nur dem todten Gatten und ihre einzige Sorge ist dem Sohn, dem Ebenbild Hektor's, gewidmet:

---

*) Andromaque III, 8. 21. Wie wir im dritten Band die Fabeln La Fontaine's französisch anführen, so geben wir auch keine Uebersetzung dieses und der anderen Citate aus Racine, da die dichterische Form, die Sprache, bei beiden Dichtern zu wesentlich ist.

C'est Hector, disoit-elle en l'embrassant toujours,
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace;
C'est lui même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse*).

Die Erinnerung an die Vergangenheit ist ihrem Gemüth tief eingeprägt, und die Gräuel, die sie erlebt hat, haben sie für immer mit Schwermuth erfüllt:

J'ai vu mon père mort, et nos murs embrasés
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
Son fils seul avec moi, réservé pour les fers.
Mais que ne peut un fils! Je respire, je sers**).

Die Liebe zu ihrem Kind gibt ihr die Kraft noch weiter zu leben und ihre Gefangenschaft zu ertragen. Um so peinlicher ist ihr die Werbung des Pyrrhus, unter welchem Namen hier der Sohn Achill's auftritt. Pyrrhus ist mit Hermione, der Tochter des Menelaos, verlobt. Diese weilt schon am Hof des Königs und zürnt ob der Schmach, die ihr Pyrrhus durch seine offene Bewerbung um Andromaque anthut. Das ist die Situation beim Beginn der Tragödie. Oreste ist von den Griechen gesendet, die Auslieferung des Astyanax zu verlangen, und Pyrrhus hat die Wahl, diesen zu opfern und auf Andromaque's Hand zu verzichten, oder Hermione heimzuschicken und mit den Griechen zu brechen. Pyrrhus droht der unglücklichen Frau, das Kind auszuliefern, wenn sie seiner Bewerbung kein Gehör gebe:

Le fils me répondra des mépris de sa mère***).

„Wehe!“ ruft die Witwe Hektor's aus, „so stirbt mein Sohn denn, da ihn niemand schützen will.“

Hélas! il mourra donc! il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère et que son innocence†).

Gedrängt und geängstigt, gibt sie endlich nach. Sie hat sich feierlich von Pyrrhus schwören lassen, dass er Astyanax allezeit beschützen will, und so tritt sie mit ihm zum Altar. Sie ist entschlossen sich nach der Feierlichkeit zu tödten, um

---

*) Andromaque II, 5. 28—30.
**) Andromaque III, 6. 39—43.
***) Andromaque I, 4. 113.
†) Andromaque I, 4. 116.

Hektor die Treue zu bewahren. Allein ehe sie ihren Entschluss ausführen kann, fällt Pyrrhus unter dem Dolch Oreste's. Hermione rächt sich für den Schimpf, den Pyrrhus ihr angethan hat. Sie wird durch die Leidenschaft, die in ihr tobt, fast zur Hauptperson der Tragödie. Racine hat an ihr seine Kunst der Charakteristik glänzend erwiesen. Er zeigt das verlassene, verbitterte, wieder hoffende, dann in seiner abermaligen Enttäuschung um so furchtbarer hassende Weib; er schildert die Raserei der Eifersucht in ihrem gefolterten, von Unruhe umgetriebenen Gemüth, aber er schildert sie nicht in wildrollenden Tiraden, sondern durch die feinste Seelenmalerei. Bei ihrem ersten Auftreten verräth Hermione ihre geheime Stimmung; so sehr sie Pyrrhus hassen möchte, so sehr liebt sie ihn noch. Sie will fliehen und doch bleiben; will noch einmal den Kampf mit der Nebenbuhlerin aufnehmen — und fühlt die Beschimpfung um so tiefer, je offener sie schon ihre Neigung zu dem König gezeigt hat *). Ihr leidenschaftlicher Charakter enthüllt sich gleich in der ersten Scene, und mit ihren Versicherungen des Hasses, den sie dem König geweiht, täuscht sie höchstens sich selbst. Oreste, der sie liebt, sieht schärfer. So spricht nicht der Hass, sondern die Liebe, ruft er **). Unsere Sympathie wächst für sie, die unschuldig gekränkt worden ist, wenn wir sehen, dass sie auch weicher Regung fähig ist. Als sich ihr Pyrrhus unerwartet wieder zuwendet, schlägt sie warme Töne der Freude, des Glücks und der Liebe an.

---

*) Vergl. die schöne Stelle „Andromaque“ II, 1. 80:
Tu t'en souviens encor, tout conspiroit pour lui:
Ma famille vengée, et les Grecs dans la joie,
Nos vaisseaux tout chargés des dépouilles de Troie,
Les exploits de son père effacés par les siens,
Ses feux que je croyais plus ardents que les miens,
Mon coeur, toi-même enfin de sa gloire éblouie,
Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie.

**) Andromaque II, 2. 98–103.
Et vous le haïssez? Avouez-le, Madame,
L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme:
Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

»Begreifst du meinen Jubel?« fragt sie ihre Vertraute. »Weisst du, wer Pyrrhus ist, und welche Heldenthaten er vollbracht hat? Ruhmgekrönt, und doch mir treu!« *) Andromaque scheint aufgegeben, ihr Untergang gewiss. Sie willl gern sterben, wenn sie nur ihren Sohn retten kann, und sie wagt es, ihre glückliche Nebenbuhlerin um Schutz für denselben anzuflehen. Eine Fürbitte Hermionens müsste ja das Haupt des Kindes sichern. So führt Racine die beiden Frauen einander gegenüber, und bringt damit eine Wirkung hervor, wie sie später Schiller in seiner »Maria Stuart« durch das Zusammentreffen der beiden Königinnen erzielte. Racine besass wie Schiller das Geheimniss der dramatischen Wirkung. Hermione bleibt bei Andromaque's Bitten ungerührt. Aus ihrem unbändigen Herzen ist der Hass nicht so leicht zu bannen, und sie schwelgt in ihrem Triumph. Um so greller ist der Umschlag. Von Hermione abgewiesen, sieht Andromaque keinen andren Ausweg, als König Pyrrhus' Wünschen nachzugeben. Der schwankende Fürst kehrt versöhnt zu ihr zurück, und Hermione sieht sich aufs neue verschmäht. Das Wachsen ihrer Leidenschaft, ihr dumpfes Hinbrüten, ihr Durst nach Rache wird nun in den Schlussakten in meisterhafter Steigerung gezeigt. Sie zwingt Oreste den Dolch in die Hand, und tritt Pyrrhus selbst in einer berühmten Scene mit bitterem Sarkasmus entgegen **). Je näher die Katastrophe heran rückt, desto heftiger wird sie, desto unruhiger irrt sie umher. Sie hat die Mörderhand gegen Pyrrhus gewaffnet, und zittert, dass ihre Befehle ausgeführt werden. Denn in ihrem Busen wechseln Hass und Liebe in grimmigem Kampf. Endlich naht Oreste mit der Meldung, dass Pyrrhus vor dem Altar gefallen ist; aber statt des Lohns, den er gehofft, hört er zu seinem Entsetzen verzweifelte Klage, Fluch über sich und seine That: »Warum ihn tödten? was that er dir? wer hiess es dich?« und sie enteilt, den Dolch in die eigene Brust zu stossen, während die Schatten des Wahnsinns den Geist Oreste's verdunkeln.

Schon ein Zeitgenosse Racine's, Perrault, erkannte die Bedeutung des Racine'schen Werks. Er verglich den Eindruck,

---

*) Andromaque III, 3. 18—22.

**) Andromaque IV, 5. 35 ff.

den die »Andromaque« machte, mit dem des »Cid«*), und in der That eröffnete sie, so gut wie Corneille's Jugenddichtung, eine neue Epoche in der dramatischen Literatur Frankreichs. Racine trat mit einer neuen Kunst auf; er besass eine bis dahin in seinem Land ungekannte Kraft der Charakterzeichnung. Corneille hatte seine Helden und Heldenfrauen markig und gross gebildet, aber sie waren wie aus einem Holz geschnitten, etwas starr und über Lebensgrösse, während Racine auf die kleinsten Regungen der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen lauschte, und die Charaktere, die er zeichnete, durch die feinsten Schattirungen lebensvoll zu gestalten wusste. Dabei besass Racine seltenen Sinn für Farbe und Rhythmus. Seine Sprache ist oft einfacher, als die irgend eines andern französischen Dichters. Allein durch die Stellung der Worte, durch die wunderbare Farbenmischung — dem Geheimniss der grossen Dichter — wusste er ihr einen Glanz zu verleihen, den wiederum wenige erreicht haben, weil sie nicht gleichzeitig Mass zu halten verstanden, wie er.

Frauenbilder wie Andromaque und Hermione werden immer verstanden werden. Weniger gelungen sind dagegen die Männerrollen in »Andromaque«, wie denn Racine überhaupt seine Kraft zumeist in der Zeichnung der Frauencharaktere entfaltet hat. Pyrrhus hat noch zu viel von Alexandre, und seine Haltung stimmt nicht zu dem sonstigen Ton des Stücks. Noch weniger kann man dies von Oreste sagen. Der Dichter war in seinem Recht, wenn er in ihm nicht den Muttermörder zeigen wollte, denn er brauchte sich nicht an die historische Ueberlieferung zu halten. Aber der Widerspruch in dem Charakter seines Oreste verletzt. Er zeigt ihn als seufzenden Céladon, dem es vom Schicksal bestimmt ist, »ewig Hermionens Reize anzubeten« **). Wenn Oreste als Flüchtling durch die Welt streift, so hat das seinen Grund nur

---

*) Perrault in seinen „Hommes illustres“ II, 81.

**) Andromaque II, 2. 6 ff.:

— — — — Et le destin d'Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos attraits,
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais.

in verschmähter Liebe, und diese Jammerseligkeit, dieses Spielen mit precieusen Phrasen stimmt nicht recht mit der finsteren Entschlossenheit, mit der er später den Mord des Pyrrhus unternimmt.

Als Ganzes betrachtet, ist die Tragödie hinreissend schön, und niemand wird so leicht ihrem Zauber widerstehen, wenn er sich nur ernstlich mit ihr beschäftigt. Auf die Zeitgenossen Racine's machte sie einen unauslöschlichen Eindruck. Die Herzogin von Orléans erwies sich seitdem als Racine's besondere Gönnerin, und ihr widmete er auch das Werk. Deshalb fehlte es ihm wiederum nicht an Gegnern. Die Anhänger Corneille's traten ebenso entschieden gegen den kecken Dichter auf, wie die Freunde der romanesken Literatur. Seine Neuerungen schienen ihnen gefährlich, der Beginn des Verfalls. Wie Boisrobert früher den »Cid« parodirt hatte, wie verschiedne Molière'sche Lustspiele Anlass zu literarischer Fehde auf dem Theater gaben, so trat nun Subligny mit seiner »Folle Querelle« auf, in der über »Andromaque« zu Gericht gesessen wurde*). Ein Brautpaar, Éraste und Hortense, streitet über den Werth des Racine'schen Schauspiels, über die Behandlung der Andromaque durch Pyrrhus, über die Unvorsichtigkeit des letzteren, seine Leibwächter zu entfernen, u. dgl. m. Auch Inkorrektheiten der Sprache tadelte Subligny, sprach aber in der Vorrede, mit der er das Stück begleitete, doch sein Vertrauen auf die Zukunft Racine's aus. Dieser erkannte mehrere Bemerkungen Subligny's als richtig an und änderte darnach in späterer Auflage seinen Text. Das Stück Subligny's aber, das auf Molière's Theater aufgeführt wurde, war an sich zu unbedeutend, um lange beachtet zu werden**). Nach Voltaire's Urtheil wäre die »Andromaque« die beste französische Tragödie, wenn sie von einigen Liebesscenen frei wäre***).

---

*) Siehe den vorhergehenden Abschnitt S. 111.

**) Die „Folle Querelle" findet man abgedruckt bei Fournel, Les contemporains de Molière, Band III, S. 493 ff.

***) Voltaire, Remarques sur le 3me discours du poëme dramatique par Corneille: „Si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, ...elle serait la première tragédie du théâtre français."

Die übermüthige Posse, »Les Plaideurs«, die Racine auf die »Andromaque« folgen liess, enthält einen neuen merkwürdigen Beitrag zur Kenntniss seines Charakters. Die »Plaideurs« wurden im November 1668 zum erstenmal aufgeführt, ungefähr ein Jahr nach der »Andromaque«. Man ist erstaunt, Racine zu zu dem satirischen und possenhaften Genre übergehen zu sehen, da er doch nach dem Erfolg seiner ergreifenden Tragödie vielmehr ermuthigt sein musste, sich auch ferner der ernsten Gattung zu widmen. Allein wir wissen ja, welch scharfen Geist Racine hatte, und so begreifen wir, dass er zur Abwechslung auch seiner satirischsn Laune einmal die Zügel schiessen liess. Er sagt in der Vorrede zu seinem Stück, dass die »Wespen« des Aristophanes ihm den ersten Gedanken dazu gegeben hätten. Die griechische Komödie verspottete bekanntlich die athenischen Richter und die Processsucht der Bürger. Aber Racine setzt hinzu, dass er einige Ausdrücke, die er in seinen »Plaideurs« gebraucht, durch einen Process gelernt habe, in den er verwickelt gewesen sei, und den weder er noch seine Richter verstanden hätten. Dieser Process betraf wohl die Pfründe, die ihm streitig gemacht wurde*), und deren Verlust ihn mehr kränkte als er gestand. Persönliche Gereiztheit wird ihn darum ebenso viel wie die Bewunderung des Aristophanes zu seiner Satire veranlasst haben. Seine bitteren Klagen fanden bei den Freunden williges Gehör und Zustimmung. Auch Boileau hasste »die Chicane«, wie man damals zu sagen liebte, und seine Satiren enthalten mehr als einen Ausfall gegen die Herren vom Gericht. Man erzählt, die »Plaideurs« seien zum grossen Theil in einer Schenke im Kreis der Freunde entstanden, von welchen jeder nach Kräften an der Arbeit geholfen habe. Besonders nennt man Boileau und Furetière als die eifrigsten Mitarbeiter, den letzteren wohl darum, weil er in seinem »Roman bourgeois« ebenfalls die Justiz verhöhnte. Diese Tradition ist kaum glaublich; Mesnard weist mit Recht darauf hin, dass die »Plaideurs« zu gleichmässig in ihrer Haltung sind, als dass verschiedne Autoren daran Theil haben könnten**). Besprochen

*) Vergl. Seite 126 Anmerkung.

**) Mesnard in seiner Einleitung zu den Plaideurs.

mögen die Freunde das Werk oft genug haben, aber Racine schrieb es allein. Dabei wird er sich in die Gerichtssäle begeben und den Verhandlungen gelauscht haben, um seine Kenntniss der Procedur zu erhöhen, will man doch sogar die Advokaten bezeichnen, die er übertreibend kopirt habe.

Anfänglich hatte er nur die Absicht, einige Scenen für die italienischen Schauspieler zu entwerfen, die sich damals in Paris aufhielten. Bald aber erweiterte er seine Arbeit, und gestaltete sie zu einer wahrhaften Posse, einem übermüthigen ausgelassenen Spiel der Laune und Satire. Perrin Dandin, ein Richter, hat den Verstand verloren und hat nun die Manie immer zu Gericht zu sitzen. Aber obwohl ihn sein Sohn deshalb in seinem Haus unter Aufsicht hält, gelingt es doch zwei unverbesserlichen Processkrämern, dem M. Chicanneau und der Gräfin Pimbesche ihn aufzustören. Den Vater zu beruhigen, verfällt der Sohn endlich auf die Idee, ihm zu Haus eine Gerichtsverhandlung zu organisiren. Ein Hund wird vor Gericht gestellt, weil er einen Kapaun gefressen hat; es finden sich Ankläger und Vertheidiger, mit Reden und Gegenreden, die eine beissende Parodie der wirklichen Gerichtsverhandlungen bieten *). Ein Aristophaneischer Zug geht durch das ganze Stück, das aus dem Rahmen der gewöhnlichen französischen Komödie heraustritt. Freilich fehlte die Möglichkeit, sich so frei auszusprechen, wie Aristophanes es seiner Zeit gethan, und somit haben die »Plaideurs« auch nicht die Kraft der alten politischen Komödie. Doch entwickeln sie scharfen Witz, sind glücklich in den Uebertreibungen und gehen einen so raschen Gang, dass sie mit fortreissen. Sie haben mehr Sarkasmus als Humor. Man fragt sich manchmal, wie Racine, der so weich und gefühlvoll reden konnte, zugleich solch schneidenden Hohn im Angriff fand? Aber seine Scharmützel mit Port-Royal hatten schon bewiesen, dass er eine starke satirische Kraft besass. Sein leicht erregbares Gemüth und sein reizbares Selbstgefühl verleiteten ihn manchesmal zu scharfen Ausfällen. Sie gewährten ihm das Gefühl befriedigter Rache, aber erhöhten auch die Erbitterung der Feinde und vermehrten deren Zahl.

---

*) Vergl. Band III dieses Werks, Abschnitt VIII, S. 307 ff.

Der Erfolg der »Plaideurs« war anfänglich gering. Die Sonderbarkeit des Aufbaus, die Kühnheit der Sprache wirkten befremdend. Selbst die Freunde wurden zweifelhaft und ängstlich. »Im Theater«, sagt Racine in seiner Vorrede, »lachte man zwar, aber man besorgte nachher, nicht den Regeln gemäss gelacht zu haben«. Erst als der König sich das Stück in Versailles aufführen liess und ihm seinen Beifall spendete, fand es auch bei der Wiederaufnahme in Paris freundliche Beurtheilung. Die »Stadt« hing doch in allen Fragen des Geschmacks noch sehr vom Hofe ab.

Ob Racine auf dem Gebiet des Lustspiels hätte bleiben sollen? ob er nicht als Corneille's, sondern als Molière's Rivale hätte weiter arbeiten sollen? Diese Frage drängt sich bei den »Plaideurs« von selbst auf, aber sie ist auch leicht beantwortet. Es fehlte Racine doch wol an echtem gemüthvollem Humor; das Lustspiel kann sich nicht mit dem scharfen Witz begnügen, und wenn die »Plaideurs« auch ein bedeutsames Stück sind, so bildeten sie doch nur eine Episode in Racine's dramatischer Thätigkeit. Der Dichter hatte Recht, dass er wieder zur Tragödie zurückkehrte.

Am 12. December 1669 brachte das Hôtel de Bourgogne ein neues Werk von Racine, den »Britannicus« zur ersten Aufführung. In demselben Jahr war Molière's »Tartüffe« dem Publikum geboten worden. Es war eine grosse Zeit geistigen Schaffens, künstlerischer Anregung, wie sie einer Nation nur selten und vorübergehend geschenkt wird.

»Britannicus« wurde, wie die meisten Tragödien Racine's, nicht besonders freundlich aufgenommen. Die Verehrer Corneille's zumal bestritten noch immer den Werth des Rivalen. Wer Racine überhaupt feindlich gesinnt war, stellte ihm Corneille entgegen, der aus einer früheren Zeit stammte und den jungen Dramatikern nicht so gefährlich schien. So fand denn »Britannicus« zahlreiche Tadler. Mussten sie auch zugeben, dass die neue Tragödie durch die Schönheit ihrer Sprache bezaubere, so sprachen sie ihr doch die wesentlichen Erfordernisse eines Trauerspiels ab. Die Nachwelt hat dieses Urtheil nicht bestätigt, sondern zählt »Britannicus« trotz mancher Schwächen zu den interessantesten Dichtungen Racine's.

Das Stück führt an den Hof des Kaisers Nero und entrollt ein Gemälde jener in ihrer überfeinen Kultur so verdorbenen römischen Welt. Die geschichtlichen Begebenheiten, an welche Racine anknüpft, sind bekannt. Kaiser Claudius vermählte sich in zweiter Ehe mit Agrippina, die ihrerseits schon einen Sohn, den späteren Kaiser Nero, hatte. Claudius wurde vermocht diesen zu adoptiren. Sein Sohn erster Ehe, Britannicus, sah sich zurückgesetzt, und als Claudius, wahrscheinlich von Agrippina vergiftet, starb, ging die Herrschaft auf Nero über. Eine Zeitlang regierte dieser mit Mässigung; Männer wie Seneca und Burrhus standen ihm zur Seite, und das römische Volk hoffte auf eine Zeit der Ruhe und des Gedeihens. Doch dauerte dieser Traum nicht lange, und Nero enthüllte nur zu bald seine furchtbare Natur. Racine zeigt in seiner Tragödie gerade jene entscheidende Zeit, in welcher der jugendliche Herrscher den ersten Schritt auf der Bahn des Verbrechens wagt. Im Anfang kann Burrhus noch stolz auf den Umschwung in allen Verhältnissen hindeuten:

Rome, à trois affranchis si longtemps asservie,
A peine respirant du joug qu'elle a porté,
Du règne de Néron compte sa liberté,
Que dis-je? la vertu semble même renaître.
Tout l'empire n'est plus la dépouille d'un maître.
— — — — — — — — — — — — —
Thraséas au sénat, Corbulon dans l'armée,
Sont encore innocents malgré leur renommée;
Les déserts, autrefois peuplés de senateurs,
Ne sont plus habités que par leurs délateurs*).

Allein bald ist dieser Hinweis auf die bessere Gegenwart unmöglich. Den ersten Anlass, sich im wahren Licht zu zeigen, bildet für Nero die Herrschsucht seiner Mutter. Agrippina erträgt es nicht, dass sich der Kaiser ihrer Vormundschaft zu entziehen sucht, und begünstigt darum Britannicus, mit dessen Ehrgeiz sie Nero erschrecken will, und dem sie Junie, aus dem Geschlecht August's, als Gemahlin bestimmt, um ihm noch bessere Ansprüche auf den Thron zu geben. Nero hat von diesem Plan gehört und nächtlicher Weile Junie in seinen Palast bringen lassen. Im Dunkel der Nacht und bei dem ungewissen Schein der

*) Britannicus I, 2. 71.

Fackeln hat er die erschreckte Jungfrau gesehen, und die Begierde sie zu besitzen, ist in ihm erwacht. Die Schilderung, die er selbst von der nächtlichen Scene entwirft, ist meisterhaft. Sie ist bei aller Kunst der Farbengebung und Stimmung massvoll, harmonisch und einfach. Seine Nachfolger bis zur heutigen Zeit konnten ihn im Einzelnen, in der Glut der Farben, in dem Ausdruck sinnlicher Leidenschaft oder dem malerischen Detail überbieten: die Hoheit und Schönheit des Ganzen haben sie nicht von weitem erreicht *).

Nero hat noch bei keiner Frau seines Hofs Widerstand gefunden, und gerade weil Junie den Hof gemieden hat, reizt es ihn, sie zu gewinnen. Wehe dem, der sich seiner Leidenschaft hemmend in den Weg stellen sollte:

Néron impunément ne sera pas jaloux **).

Agrippina kennt ihn; er beginnt zwar, wie August geendigt, sagt sie, allein er wird endigen, wie jener begonnen hat — mit Mord ***). Nero's Vertrauter und böser Dämon ist Narcisse, der

---

*) Britannicus II, 2. 13:

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brilloient au travers des flambeaux et des armes:
Belle, sans ornements, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
Relevoient de ses yeux les timides douceurs.
Quoiqu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue:
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire,
De son image en vain j'ai voulu me distraire;
Trop présente à mes yeux, je croyois lui parler;
J'aimois jusqu'à ses pleurs que je faisois couler.

**) Britannicus II, 2. 73.

***) Ibid. I, 1. 32:

Il commence, il est vrai, par où finit Auguste,
Mais crains que, l'avenir détruisant le passé,
Il ne finisse ainsi qu' Auguste a commencé.

sich nach Kräften bestrebt, die Tigernatur seines kaiserlichen Herrn zu reizen. In einer Unterredung mit Junie zeigt sich Nero anfangs würdevoll, gemässigt; sobald er Widerstand findet, wird er drohend, und er zwingt die Zitternde, Britannicus kalt zu empfangen. Denn er lauscht verborgen der Unterredung der Beiden. Wenn ihr das Leben des Britannicus lieb ist, soll sie ihn zurückweisen, selbst „die Sprache der stummen Blicke“ wird Nero verstehen und bestrafen*). Erschreckend enthüllt sich nun mit jeder Scene mehr und mehr der Charakter des Tyrannen. Burrhus hat Agrippina und Nero zusammengeführt und hofft, dass sich aus ihrer Unterredung die Versöhnung ergebe**). Allein das Gegentheil erfolgt. Agrippina steht ihrem Sohn stolz und herrisch gegenüber. „Tritt näher, Nero“ — mit diesen Worten empfängt sie ihn, und zeigt ihm offen ihre Verachtung. Sie ist gewaltig in ihrer verhaltenen Leidenschaft, ihrem Sarkasmus. Man hat sie bei Nero beschuldigt, darum will sie ihm nun gestehen, was sie verbrochen hat. Und sie beginnt die Erzählung ihrer Thaten, die alle darauf hinzielten, Nero die Herrschaft zu gewinnen. Die Rede ist meisterhaft behandelt und würde zu den hervorragendsten Leistungen der dramatischen Poesie gehören, wenn sie grössere Spannung hervorrufen könnte. Allein man fühlt es, dass Agrippinens Sache verloren ist. Nero verspricht zwar, sich mit seinem Bruder Britannicus zu versöhnen, aber seine Unterwerfung ist nur eine Komödie, wie er Burrhus gegenüber cynisch erklärt: „J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer“ ***). Burrhus wirft sich ihm zu Füssen; er beschwört ihn, seinen Mordgedanken zu entsagen, und es gelingt ihm auch Nero in seinem Entschluss wankend zu machen. Allein Narcisse trägt schliesslich doch den Sieg davon. Er wiederholt das alte Wort der höfischen Schmeichler, dass der Herrscher nach seinen Gelüsten handeln könne und sich um das Urtheil der Menge nicht zu kümmern brauche. Er entwirft dabei in wenigen Versen ein furchtbares

---

*) Ibid. II, 2 am Schluss:

J'entendrai des regards que vous croirez muets,

sagt Nero in kühnem, echt Racine'schem Bild.

**) Britannicus IV, 2.

***) Britannicus IV, 3. 10.

Bild des verkommenen römischen Volks. Wenn man Racine vorwirft, er sei unhistorisch, kümmere sich niemals um Lokalfarbe, so braucht man nur auf solche Stellen hinzuweisen, wo der Dichter den Ton und Charakter einer vergangenen Zeit vortrefflich wiedergibt. Narcisse sagt seinem Herrn:

Mais, Seigneur, les Romains ne vous sont pas connus.
Non, non, dans leurs discours ils sont plus retenus.
Tant de précaution affoiblit votre règne:
Ils croiront, en effet, mériter qu'on les craigne.
Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés:
Ils adorent la main qui les tient enchaînés.
Vous les verrez toujours ardents à vous complaire.
Leur prompte servitude a fatigué Tibère.
Moi-même, revêtu d'un pouvoir emprunté,
Que je reçus de Claude avec la liberté,
J'ai cent fois, dans le cours de ma gloire passée,
Tenté leur patience, et ne l'ai point laissée.
D'un empoisonnement vous craignez la noirceur?
Faites périr le frère, abandonnez la soeur:
Rome, sur ses autels prodiguant les victimes,
Fussent-ils innocents, leur trouvera des crimes;
Vous verrez mettre au rang des jours infortunés
Ceux où jadis la soeur et le frère sont nés*).

Da auch diese Einflüsterungen Nero noch nicht bestimmen können, reizt ihn Narcisse durch Mittheilung verächtlicher Aeusserungen der Römer, die über seine Sucht im Theater aufzutreten spotten. Und solche Menschen soll man schwatzen lassen? Es ist ein feiner psychologischer Zug, dass sich Nero nun, da er in seiner Eitelkeit verletzt wird, zur Gewaltthat entschliesst. Im fünften Aufzug entwickelt sich die Katastrophe mit grösster Schnelligkeit. Noch einmal erscheint Britannicus bei Junie, die von finstern Ahnungen erfüllt ist, und während Agrippina noch an ihren Sieg glaubt, und die Höflinge aufs neue zu ihren Füssen sieht**), ist die Mordthat schon geschehen. Burrhus meldet sie schaudernd, und mehr noch als die That selbst, entsetzt ihn die Ruhe, die Nero dabei bewahrt hat. Die Schranken sind durch-

---

*) Britannicus IV, 4. 47 ff.

**) Britannicus V, 3. 33:

Déjà de ma faveur on adore le bruit.

Der Vers ist wiederum, wie so viele in Britannicus, von überraschender Kühnheit.

brochen, nichts wird ihn mehr zurückhalten, er ist schon Meister im Verbrechen, und die Höflinge richten ihre Haltung nach dem Gesicht des Kaisers*). Noch einmal treten sich Mutter und Sohn einander entgegen; Agrippina bezüchtigt Nero geradezu des Mords. Sie weiss nun, dass eines Tags auch sie die Reihe treffen wird; der Brudermörder wird zum Gatten- und Muttermörder werden! So eröffnet sich ein furchtbarer Blick in die Zukunft, und jene Ahnung der kommenden Gräuel ist erschütternder als die Darstellung einer ganzen Reihe weiterer Verbrechen. »Du kannst gehen!« sagt Agrippina stolz zum Kaiser. Dieser verweilt einen Augenblick, die Leidenschaft tobt in seiner Brust, bis er endlich ein heiseres: »Folgt mir, Narcisse!« ausstösst, das schrecklicher klingt als die wildeste Drohung.

Damit ist die Tragödie zu ihrem Schluss gelangt, denn die Scene, die noch folgt, wirkt nur abschwächend. Wir hören, dass Junie sich zu den Vestalinnen gerettet hat, in deren heilige Gemeinschaft sie sich aufnehmen lassen will. Man hat diesen Einfall Racine's getadelt, weil er christliche Erinnerungen an das Kloster wecke und somit der historischen Wahrheit schade. Doch möchten wir gerade diesen Einwand nicht machen. Auch in andren Dichtungen mischen sich ohne Schaden heidnische und christliche Ideen, so im Nibelungenlied, und auch bei Shakespeare ist die historische Wahrheit nicht immer berücksichtigt. Störender ist es, dass Junie, die in dem ganzen Stück kein rechtes Interesse erwecken konnte, selbst bei der Katastrophe passiv bleibt. Der Mangel an Kraft in dieser letzten Scene berührt uns empfindlich. Sogar in Nero's Bild kommt schliesslich ein falscher Zug. Er ist ausser sich, dass ihm Junie entgehen soll, er irrt schweigend durch seinen Palast und jeder scheut ihm zu begegnen. So weit ist die Schilderung vorzüglich. Allein wenn es darauf heisst, Nero gehe mit Selbstmordgedanken um, so stutzen wir.

---

*) Brit. V, 5. 20:

Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage,
Sur les yeux de César composent leur visage.

und V, 7. 16:

Ses yeux indifférents ont déjà la constance
D'un tyran dans le crime endurci dès l'enfance.

Solche Empfindsamkeit kennt ein Nero nicht. Die galante Sprache mag ihm zu eigen sein und an seinem Hofe herrschen. Wir mögen es hinnehmen, wenn er anfangs einmal von dem »Gift eines bezaubernden Blickes« redet*), aber aus Liebe zu verzweifeln, ist Nero's Sache nicht.

Am schwächsten ist die Figur des Britannicus selbst gezeichnet. Er kämpft nicht um den Thron und weiss sich kaum für Junie aufzuraffen. Die elegante Süsslichkeit, die ihn charakterisirt, lässt keine Theilnahme für ihn aufkommen. So hat diese Tragödie neben grossen Schönheiten auch bedenkliche Schwächen, aber die ersteren überwiegen, und Racine hatte Recht, wenn er sich in seiner zweiten Vorrede auf den Beifall der Kenner berief. In der That wirkt der »Britannicus« mehr noch bei der Lekture als durch die Aufführung, obwohl hervorragende französische Charakterdarsteller wie Lekain und Talma mit Vorliebe als Nero auftraten.

Das nächstfolgende Stück, »Bérénice«, ist mehr ein dramatisches Gedicht, als ein wirkliches Drama. Von einem solchen erwartet man Aktion, energische Charaktere, die Behandlung eines ethischen Konflikts. »Bérénice« aber bietet nichts von dem. Der Dichter nannte zwar sein Werk eine Tragödie, doch ist es nichts anders als ein Dialog zwischen Liebenden, die zur Trennung genöthigt sind und in rührender Klage ihrem Schmerz Ausdruck verleihen. Man hat es wol mit Recht eine Idylle genannt.

Es wird berichtet, die Herzogin von Orléans habe einen interessanten Wettkampf zwischen Corneille und Racine veranstalten wollen und beide Dichter veranlasst, dasselbe Thema zu behandeln, ohne dass einer von des andern Arbeit gewusst habe. Henriette von Orléans war, wie wir schon früher erwähnt haben **), liebenswürdig, warmherzig und voll Anmuth, leichten Sinnes und auch galanter Huldigung nicht unzugänglich. Ihr mussten die Dichtungen Racine's, in welchen die Wonne und

---

*) Britannicus II, 2. 57:
D'un regard enchanteur connoît-il le poison?

**) Vgl. B. III, S. 244.

Qual der Liebe, die Leidenschaft der Eifersucht in so gewinnender, bald rührender, bald erschütternder Sprache geschildert werden, besonders gefallen. Sie war eine entschiedene Gönnerin des modernen Dichters, während ihr der schon alternde Corneille mit seinem starren Wesen, seiner Vorliebe für Darstellung politischer Kämpfe fremder blieb. Sie gehörte schon einer Generation an, welche den Enthusiasmus über die Corneille'schen Jugendwerke nicht mit erlebt hatte und den heroischen Sinn der früheren Zeit nicht mehr recht verstand. Indem sie den beiden Dichtern die gleiche Aufgabe stellte und gewissermassen die junge dramatische Schule zum Turnier mit der älteren führte, trug sie Sorge, das Kampffeld so zu wählen, dass es der ersteren schon zum voraus die Gewähr des Sieges bot.

Die Geschichte des Kaisers Titus erzählt von seiner Neigung zu Berenice, der Tochter des Königs Agrippa des Aelteren von Judäa. Titus wollte sie zu seiner Gemalin erheben, aber das römische Volk sprach sich laut gegen sie als eine Fremde aus, und der Kaiser gab dem Druck der öffentlichen Meinung nach. Die Bewunderung für den entsagenden Kaiser, das Mitgefühl mit dem Schmerz einer verlassenen Frau gab der Herzogin von Orléans den Gedanken ein, den an sich undramatischen Vorfall auf der Bühne behandeln zu lassen. Dass sie in Berenicens Geschichte eine Erinnerung an ihre Neigung für König Ludwig gefunden habe, wie man erzählte, ist sehr unwahrscheinlich. Noch weniger konnte es Racine einfallen, Ludwig's einstige Liebe zu Maria Mancini verherrlichen zu wollen. Der Herzogin Vorliebe für melancholische, weichmüthige Liebesscenen genügt, um die Wahl des Stoffs zu erklären, und Racine verstand es vortrefflich auf ihre Absicht einzugehen. Corneille dagegen ahnte nicht, was man von ihm eigentlich verlangte. Er schrieb sein Schauspiel in der Art seiner letzten Dramen, die immer steifer und kälter wurden. Er führte wieder zwei Paare ein, deren Liebe sich seltsam mit der politischen Aktion vermischt. Kaiser Titus will sich mit der ehrgeizigen Domitia verbinden, die ihrerseits von Domitian, des Kaisers Bruder, geliebt wird. Die Vermälung wird aber in Frage gestellt, als Bérénice nach Rom kommt, denn sie, die fremde Fürstin, besitzt des Kaisers Herz. Titus will ihr alles opfern,

und würde selbst auf den Kaiserthron verzichten, wenn ihn Bérénice nicht von diesem Schritt zurückhielte. Ihr gegenüber steht nun rachedürstend Domitia, in welcher Corneille eine jener dämonischen Frauen zeichnen wollte, die ihm früher so gut gelungen waren. Allein er brachte es diesmal nur zu einer schwachen Nachahmung. Der Senat schafft endlich Hilfe in der verwickelten Lage; er adoptirt Bérénice als Römerin, und Titus kann sich nun mit ihr vermälen; um aber Domitia zu versöhnen, verbindet er diese mit Domitian, den er zum Mitregenten ernennt.

Die Herzogin von Orléans erlebte die Aufführung der beiden rivalisirenden Schauspiele nicht. Sie starb den 30. Juni 1670. Racine's „Bérénice“ wurde im Hôtel de Bourgogne am 21. November desselben Jahres zum erstenmal aufgeführt, und acht Tage später spielte Molière's Truppe im Palais-Royal das Corneille'sche Stück „Tite et Bérénice“. Der Sieg Racine's war nicht zu bezweifeln und fügte eine neue Kränkung zu den bittern Erfahrungen, welche Corneille in seinem Alter machen musste. Racine hatte sein ganzes Talent aufgeboten, um seinem Drama den Charakter der edeln Ritterlichkeit aufzuprägen, so wie man dieselbe am Hof Ludwig XIV. verstand. Seine Dichtung athmete keine Leidenschaft, aber Liebessehnsucht und Schwermuth *). Das Bild war in mildem Ton gehalten, die Sprache selbst erschien gedämpft. Im ganzen Werk herrscht Feinheit, Mässigung, Harmonie, aber nirgends zeigt sich eine tiefere Bewegung des Gemüths. Für die vornehme Gesellschaft, für die es bestimmt war, passte es gerade deshalb vortrefflich. Dichtungen wie „Tartuffe“ und „Don Juan“ oder wie die „Phèdre“, die Racine einige Jahre später schuf, entsprachen mit ihrer Gedankentiefe und ihrer Leidenschaft dem Geschmack des Hofs viel weniger, als „Bérénice“. Wenn man diesem letzteren Stück heute vorwirft, es sei absolut nicht in römischem Geist gedacht, so hat man zwar Recht, allein wir finden in dieser Abwesenheit der

---

*) Vergl. den Brief der Mme de Sévigné an Bussy-Rabutin vom 28. Juli 1671: „Je suis très-fâchée de ne pouvoir vous envoyer la Bérénice de Racine; je l'attends de Paris; je suis assurée quelle vous plaira; mais il faut pour cela que vous soyez en goût de tendresse, je dis de la plus fine, car jamais femme n'a poussé si loin l'amour et la délicatesse qu'a fait celle-là.“

Lokalfarbe den geringsten Fehler. Hätte Racine, wie in andern seiner Tragödien, die Leidenschaft reden lassen, hätte er anziehende Charaktere geschaffen, so möchten seine Römer immerhin französisch aussehen. Aber es fehlt dem Stück an Feuer, Kraft und Leben: Forderungen, welche die Bühne stellen muss. Titus sowohl wie Bérénice führen den Kampf ohne jede Anstrengung, obgleich der erstere, wie sein Freund Antiochus, von Selbstmord redet. Die Worte, mit welchen Bérénice den Kaiser Titus begrüsst (II. 4) werden wohl an Zartheit, inniger Freude und Einfachheit des Ausdrucks von keiner andern Stelle in Racine's Werken überboten, aber der Verlauf des Schauspiels bietet keine Steigerung und die unglückliche Manier, jeder Hauptperson einen Vertrauten beizugesellen, tritt nirgends so störend hervor, wie gerade hier. Zudem dreht sich das ganze Stück um eine Frage, die einen Römer der alten Zeit vielleicht aufregen konnte, die uns aber nicht mehr berührt. Wenn der Erhebung der Bérénice nichts weiter im Weg steht, als dass sie keine Römerin ist, so erscheint uns das als ein kleinliches Vorurtheil und durchaus nicht zu einem tragischen Konflikt geeignet.

Wenn aber »Bérénice« keineswegs die Erinnerung an eine frühere Neigung König Ludwig's verewigen wollte, so enthielt sie um so unverkennbarer eine Verherrlichung des Monarchen. Racine verstand die Kunst der feinen höfischen Huldigung. Titus wird so geschildert, dass man König Ludwig in ihm sehen musste. Jung und bezaubernd, dabei ein Held und mit Lorbeer gekrönt, von einem glänzenden Hof umgeben, so erscheint Titus in dem Racine'schen Stück, so erschien auch Ludwig XIV. seinen Zeitgenossen. Alles beugte sich vor ihm; selbst Saint-Simon, der ihn hasste, erkannte in seinen Memoiren die gewinnende Kraft an, die in der Persönlichkeit des Königs lag*). Wenn daher Bérénice voll Begeistererung von dem Purpur und dem Siegesruhm des Titus sprach, wenn sie rühmte, dass aller Augen an dem Herrscher hingen, wenn sie von seiner majestätischen Haltung, seiner bezaubernden Erscheinung schwärmte und ausrief, dass ihn die Welt als ihren

---

*) Vergl. auch Saint-Simon, Papiers inédits publ. par M. Faugère. Paris 1880.

Herrn erkannt hätte, wenn er auch in der einfachsten Hütte geboren wäre, so bezog man dies alles auf König Ludwig *).

Bis dahin hatte Racine, seinem Bildungsgang und seiner ganzen Richtung entsprechend, den Stoff für seine Tragödien im Alterthum gesucht. Nun wandte er sich der modernen Zeit zu und wählte eine Episode der türkischen Geschichte, die er allerdings in der freiesten Weise behandelte. Die Macht der Sultane war zu jener Zeit in Europa gefürchtet, die türkischen Heere und Flotten verbreiteten Schrecken in allen christlichen Ländern, und so kam es, dass auch die Poesie sich des fremden aufregenden Stoffs bemächtigte. Türkendramen waren schon vor Racine auf der französischen Bühne gespielt worden. Madeleine de Scudéry hatte mit ihrer Novelle »L'Illustre Bassa« ihre literarische Thätigkeit eingeleitet. Die Wahl des Stoffs lag Racine also nicht so fern, wenn er auch diesmal bei seinen Vorgängern keine weitere Anregung fand.

So entstand sein »Bajazet«, in welchem die tragische Geschichte eines unglücklichen Prinzen aus dem türkischen Herrscherhaus dargestellt wird. Die Tragödie führt in das Serail und das Gewebe von Intriguen, die dort herrschen. Sultan Amurat ist gegen die Perser zu Felde gezogen. Beim Scheiden hat er seiner Favoritin Roxane weitgehende Vollmachten gegeben und ihr aufgetragen, den Prinzen Bajazet, seinen leiblichen Bruder, tödten zu lassen. So verlangte es ja die barbarische Familienpolitik der türkischen Herrscher. Roxane ist ehrgeizig und strebt nach dem Rang einer Sultanin; sie will als Gemalin des Herrschers erklärt werden, und da Amurat sich dessen geweigert hat, will sie mit Hilfe Bajazet's ihr Ziel erreichen. Unter-

---

*) Bérénice I, 5. 23:

Cette pourpre, cet or, que rehaussoit sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa gloire,
Tous ces yeux qu'on voyoit venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence.
— — — — — — — — — — — —
Parle: peut-on le voir sans penser comme moi
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître?

stützt wird sie von Acomat, dem Grossvezier, aber sie findet Widerstand da, wo sie ihn am wenigsten erwartet. Bajazet, dem sie Leben und Herrschaft verspricht, wenn er sie zu seiner Gemalin erheben will, weigert sich auf ihren Vorschlag einzugehen. Er liebt Atalide, eine Prinzessin aus der regierenden Familie, und kann sich nicht entschliessen, diese zu opfern. Die gewaltthätige, in Liebe und Ehrgeiz sich verzehrende Roxane ändert darum ihren Plan. Ihre Neigung verwandelt sich in Hass. Sie lässt Bajazet ermorden, fällt aber selbst durch den Dolch eines Sklaven, den Amurat abgesandt hat, um Roxanens Benehmen zu überwachen.

»Bajazet« wurde in den ersten Tagen des Januar 1672 mit grossem Erfolg aufgeführt. Man wagte dabei, den Schauspielern eine Art orientalischen Kostüms zu geben, da man doch Bedenken trug, dem Publikum Türken in französischem Hofkleid und in der Perrücke vorzuführen. Wie bei seinen früheren Stücken begegnete Racine auch diesmal tadelnder Kritik; allein Angesichts der warmen Aufnahme, welche das Stück im Theater fand, ertrug er die Einwendungen der Gegner geduldiger als sonst. Ein Zeugniss für den Eindruck, den »Bajazet« machte, gibt Mme de Sévigné in ihrem Brief vom 13. Januar, in welchem sie ihrer Tochter über die neue Tragödie und deren grossen Erfolg berichtete. Noch hatte sie das Stück nicht selbst gesehen, und konnte nur das Urtheil andrer wiedergeben, welche es sogar über die Corneille'schen Tragödien stellten. Aber schon zwei Tage später schrieb sie, dass ihr Bajazet sehr gefallen, und die Champmeslé vorzüglich gespielt habe. Das Stück werde gegen das Ende hin etwas schwächer; es sei voll leidenschaftlicher Bewegung, aber die Leidenschaft sei nicht so thöricht wie in »Bérénice«. Doch übertreffe die neue Tragödie keineswegs die »Andromaque«, und Corneille bleibe immer noch der Meister*). Ihr Urtheil wurde mit jedem Brief strenger; bei ihrer

---

*) Mme de Sévigné à Mme de Grignan, 13 janvier 1672: „Racine a fait une comédie qui s'appelle Bajazet et qui enlève la paille; vraiment elle ne va pas en empirando comme les autres. M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus de celles de Corneille, que celles de Corneille sont au-dessus de celles de Boyer: voilà ce qui s'appelle bien louer; il ne faut point tenir les vérités

Verehrung für Corneille verletzte sie jeder Lobspruch auf Racine. Bald schrieb sie, dass Bajazet selbst zu kalt sei, dass Racine die türkischen Gebräuche nicht beachtet habe und man das grosse Gemetzel am Schluss nicht recht verstehe. Die Tragödie enthalte hübsche Stellen, aber keine, die vollendet schön sei, keine, die hinreisse und bei der es den Zuschauer überlaufe, wie bei den heroischen Scenen Corneille's*).

In dieser Kritik finden sich die Hauptvorwürfe vereinigt, die man damals, und Corneille zumal, gegen »Bajazet« erhob. Als sei man schon in der Epoche der Romantiker, rief man nach Lokalfarbe, wenn man auch den Ausdruck nicht kannte. Man sehe zwar türkisches Kostüm, aber man höre doch nur Franzosen, sagte man. Gegenüber einer ähnlichen Bemerkung bei »Bérénice« haben wir schon unsere Ansicht geäussert, dass es für den Dramatiker weniger darauf ankomme, historisch genau zu sein, als Menschen zu zeichnen, die Interesse erregen. Nun ist »Bajazet« allerdings dramatisch effektvoll, so weit die gemessen einherschreitende klassische Tragödie überhaupt Effekte sucht. Ebenso ist die Anlage von kundiger Hand gemacht, die Exposition meisterhaft. Allein der ganze Kampf im Serail lässt uns kalt. Es handelt sich dabei weder um eine grosse Idee, noch um eine gewaltige Persönlichkeit. Bajazet ist zu blass und schwächlich, trotz seiner heroischen Wahrheitsliebe und seiner Treue. Er ist einer jener unseligen Liebhaber der französischen Tragödie, die durch ihre Unentschlossenheit sich selbst und die Geliebte ins Verderben stürzen. Von einem Prätendenten, der um das Leben

---

cachées. Nous en jugerons par nos yeux et par nos oreilles..." und im Brief vom 15. Januar: „Bajazet est beau; j'y trouve quelque embarras sur la fin; il y a bien de la passion, et de la passion moins folle que celle de Bérénice: je trouve cependant, à mon petit sens, qu'elle ne surpasse pas Andromaque.... Croyez que jamais rien n'approchera (je ne dis pas surpassera) des divins endroits de Corneille."

*) Mme de Sévigné à Mme de Grignan, 16 mars 1672: „Le personnage de Bajazet est glacé, les moeurs des Turcs y sont mal observées; ils ne font point tant de façons pour se marier; le dénouement n'est point bien préparé: on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie. Il y a pourtant des choses agréables, et rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner."

und den Kaiserthron kämpft, erwarten wir mehr Energie. Auch Atalide, Bajazet's Geliebte, fesselt nicht genug. Zwar könnte man sagen, dass das Serail am wenigsten der Ort ist, wo sich feste Charaktere bilden, und dass die Zeichnung Bajazet's und Atalide's gerade deshalb richtig sei. Aber der Dichter hat ihnen ja in Roxane, der Herrin des Serails, eine Feindin entgegengestellt, die von gewaltiger Leidenschaft bewegt wird. Also kann es auch auf diesem gefährlichen Boden noch kräftige Charaktere geben. Voltaire sah in der Figur der Roxane ein Meisterwerk des Geistes und Geschmacks, und verglich sie einer Statue des Phidias*). Das Lob ist zu stark, aber gewiss ist der Charakter der Roxane in ihrem Stolz und ihrer Herrschsucht vortrefflich gezeichnet. Königlich auftretend, verräth sie doch in Momenten der Erregung, dass sie eine Sklavin ist und trotz ihrer Erhöhung gemeinen Sklavensinn bewahrt hat. Auch Acomat bietet ein scharf gezeichnetes Charakterbild. Der Vezier ist ein im Kriegsdienst ergrauter Feldherr, der bei dem Heer beliebt ist, aber gerade deshalb dem Sultan verdächtig erscheint und von diesem zurückgesetzt wird. Aus einem braven Soldaten wird er ein Empörer, aber inmitten der Intriguen und Gefahren bleibt er sich immer gleich, ruhig, abwägend, voll Geistesgegenwart. Die Kunst, die Racine in der Charakteristik der beiden Personen der Roxane und des Acomat entfaltete, ist indessen nicht gross genug, um uns die Schwäche des ganzen Stücks übersehen zu lassen. Der Mangel an höherem Interesse, den schon Mme de Sévigné bemerkte, war auch Voltaire fühlbar. Trotz der grossen Idee, die er von »Bajazet« hatte, schrieb er an den Schauspieler La Noue, der ihm seine Tragödie »Mahomet II.« nach Cirey geschickt hatte: »Möchten Sie nicht etwas mehr Kraft und Stolz, etwas mehr Leben in den Reden des jungen Türken, der sich zwischen Roxane und dem Thron, zwischen Atalide und dem Tod sieht?**).

Racine mochte selbst fühlen, dass er sich in eine Welt gewagt hatte, in der er nicht heimisch genug war, und so griff er mit seiner nächsten Tragödie auf das Alterthum zurück.

---

*) Voltaire, Commentar zu Corneille's „Médée“ III, 3. 141.

**) Lettre de Voltaire à M. de La Noue, 5 avril 1739.

Im Lauf desselben Jahres 1672 wurde er an Stelle des Philosophen La Motte le Vayer in die Akademie gewählt*), und gleichzeitig mit dem Historiker Gallois und mit Fléchier in feierlicher Sitzung am 12. Januar 1673 in Gegenwart eines gewählten Publikums aufgenommen. Trotz aller Gegner stand Racine durch seine letzten Werke so hoch, dass die Akademie ihn schwer übergehen konnte, zumal er auch eine einflussreiche Partei bei Hof für sich hatte. Seine Aufnahmsrede ist nicht erhalten; sie machte keinen Eindruck, und der Dichter scheint sie darum vernichtet zu haben. Wahrscheinlich am Tag nach dieser Feierlichkeit fand die Aufführung seiner neuen Tragödie, »Mithridate«, statt. Die Wahl des Stoffs war diesmal überaus glücklich. Es galt, ein Bild aus dem weltgeschichtlichen Kampf zwischen Orient und Occident zu geben, in dem der furchtbarste Feind Roms in Kleinasien, König Mithridates von Pontus, sich zum letzten nachhaltigen Widerstand gegen die Welteroberer erhob. In ihm zeigte sich ein wahrer Held, aber ein Held, der blutig und dämonisch war; ein Tyrann, der äusserlich etwas griechische Cultur angenommen hatte, im Wesen aber ganz barbarisch geblieben war. Mithridates war schon öfters auf der französischen Bühne behandelt worden, u. a. 1635 von La Calprenède. Auch Corneille hatte den Kampf der Römer mit den kleinasiatischen Despoten in seinem »Nicomède« behandelt. Racine fand aber bei keinem Vorgänger eine Anregung für seine neue Dichtung. Es lag zwar nahe, die heroische Manier Corneille's zum Vorbild zu nehmen, doch stand Racine bereits selbständig da und ging seine eignen Bahnen. Die Aufgabe, den Kampf der Römer mit Mithridates zu schildern, musste — so denkt man — den Dichter veranlassen, die einzelnen Scenen ins Lager oder aufs Schlachtfeld zu verlegen und mit Massen zu operiren. Aber dem widersetzte sich der Charakter der französischen Bühne. Racine's Stück ist doch nur auf das Königsschloss zu Nymphäa

---

*) François de La Motte le Vayer, geb. 1586 oder 88 und gestorben 1672, Erzieher des Herzogs von Orléans, dann auch Ludwig XIV., für den er mehrere Schriften verfasste. Sein Sohn, der Abbé Le Vayer, starb schon 1664. Ihm hatte Boileau seine vierte Satire gewidmet, und Molière hat in einem Sonnet dessen Tod beklagt.

beschränkt, das kaum freiere Bewegung erlaubt, als das Serail in »Bajazet«. Derselbe Geist der Grausamkeit und Tyrannei, der hier heimisch ist, herrscht auch dort. Aber trotzdem sich die Tragödie innerhalb eines Saals abspielt und die Waffenthaten und die Entscheidung des grossen Kampfes nur in den Erzählungen und im Gespräch weniger Personen berührt werden, hat Racine es doch verstanden ein Bild der aufgeregten Zeit zu geben, und die ganze Tragödie mit heroischem Geist zu erfüllen. Besonders die ersten drei Akte sind vorzüglich und erhalten das Interesse in steigender Spannung. Mithridate erscheint erst im zweiten Aufzug; allein der erste ist schon ganz mit seinem Namen, der Furcht und Scheu vor ihm erfüllt. Wenn er endlich selbst auftritt, so übertrifft er noch die Erwartungen, die man sich von ihm gemacht hat. Die Zeichnung seines Charakters ist vortrefflich, und wieder mit jener Kunst feiner Schattirung ausgeführt, in der Racine gross war.

Mithridate ist ein wahrhafter Herrscher, gross in kriegerischer That, gewaltig und unternehmend. »Von Blut genährt und nach dem Kampfe dürstend« *), wird er weder durch sein Alter gehemmt noch durch seine Niederlage entmuthigt. Obwol besiegt und dem Untergang nah, wälzt er neue kühne Pläne in seinem Haupt. Er hat den Entschluss gefasst, gleich Hannibal den Krieg in das Land der Römer hinüber zu tragen, und entwickelt seine Ideen in feurig stolzen Worten. In wahrhaft königlicher Weise kündigt er Monime an, dass er sich ihr sofort durch die Ehe verbinden will. Mag er auch sein Reich verlieren und als Pirat unstät die Meere durchschweifen, er bleibt was er ist, der gewaltige Mann, der den Blick der Welt auf sich lenkt. Monime wird somit an seiner Seite nichts verlieren *). Doch dieser grosse Sinn wird

---

*) Mithridate II, 3. 23:
Ce coeur nourri de sang et de guerre affamé.
Und vorher II, 2. 9:
Tout vaincu que je suis et voisin du naufrage,
Je médite un dessein digne de mon courage.

*) Mithridate II, 4. 34:
Quand le sort ennemi m'auroit jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans Etats,

durch Grausamkeit und Falschheit entstellt. Sein Sohn Pharnace sagt selbst von ihm, dass er im Unglück erst recht unerbittlich werde, und dass er seinen Hass unter Liebesbetheuerungen zu verbergen wisse*). Um zu erfahren, ob Monime einen seiner Söhne liebe, steigt Mithridate zu einem nichtswürdigen Gaukelspiel herab. Er entlockt ihr das Geständniss ihrer Liebe zu Xipharès, aber selbst in der höchsten Wuth weiss er sich zu beherrschen und zu verstellen**). Als Despot fühlt er sich seiner Soldaten nicht sicher, zumal nach der Niederlage, und er hält es für nöthig, ihre Gesinnung zu erforschen***).

Hatte Racine in »Britannicus« den werdenden Tyrannen gezeichnet, so führt er ihn hier in seiner Vollkraft vor. Die Züge von menschlichem Fühlen, die er ihm hier und da gibt, vollenden das Charakterbild. Mithridate fühlt sich einsam, er sehnt sich nach einem Freund, einer Stütze und glaubt sie in Xipharès gefunden zu haben. Um so bitterer ist sein Schmerz, wenn er sich auch von diesem verrathen wähnt. Er möchte sich dieser Ueberzeugung verschliessen und vermag es nicht. Die Strafe aller Tyrannen, die innere Unruhe, trifft auch ihn. Der dritte Akt enthält einige Scenen (3, 4 und 5), die wahre Meisterwerke der Charakterzeichnung sind. Damit ist aber auch die Tragödie auf dem Höhepunkt angelangt, und die beiden letzten Akte sind bedeutend schwächer. Das grosse historische Interesse tritt zurück,

---

Errant de mers en mers, et moins roi que pirate,
Conservant pour tout bien le nom de Mithridate,
Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherois les yeux.

*) Mithridate I, 5. 9:

Plus il est malheureux, plus il est redoutable.
— — — — — — — — — — — — —
Rarement l'amitié désarme sa colère.
— — — — — — — — — — —
Vous savez sa coutume, et sous quelles tendresses
Sa haine sait cacher ses trompeuses adresses.

**) Mithridate III, 6. 9:

Dissimulons encor, comme j'ai commencé.

***) Mithridate II, 5. 17:

Mes soldats, dont je veux tenter la complaisance,
Dans ce même moment demandent ma présence.

und ein einfaches Liebesdrama, in welchem Mithridate schliesslich sogar seinen rachsüchtigen Charakter verleugnet, nimmt die Hauptstelle ein. Nun ist allerdings Monime eine der reinsten Gestalten der französischen Tragödie, ein duftiges Frauenbild. Sie ist warmherzig und pflichtgetreu, wie wir uns eine edle Griechin wol vorstellen können. Aber sie bleibt, wie es die ganze Anlage des Stücks mit sich bringt, die Dulderin, das Opfer, und findet keine Gelegenheit zu entschlossenem Handeln. Und da Xipharès, des Königs edelgesinnter Sohn, zu verschwommen in der Zeichnung, und trotz seiner heroischen Reden zu kraftlos erscheint, so ergibt sich noch ein weiteres Nachlassen der dramatischen Spannung. Xipharès erinnert in seinem empfindsamen Wesen an Max Piccolomini in Schiller's »Wallenstein«. Beide Liebhaber sind gleich tapfer, gleich jugendlich schwungvoll, aber sie passen nicht zu dem Bild der Zeit, in der sie leben. Was jedoch den Grund ihrer Schwäche bildet, bedingte gerade ihre Beliebtheit bei dem Publikum. Ihre ideale Richtung, ihr weichmüthiger sentimentaler Charakter fand bei den Zeitgenossen ein besonderes Verständniss.

Racine stand nun auf der Höhe des Ruhms. Seine Stellung in der Gesellschaft entsprach seinen Wünschen. Gern gesehen vom König, von Condé begünstigt, zählte er im Kreis der Aristokratie zahlreiche Gönner und Freunde, galt er in der literarischen Welt als einer der bemerkenswerthesten Erscheinungen. Allerdings war er nicht ohne Gegner, doch hatten ihm diese bisher noch nicht zu schaden vermocht.

Nach der guten Aufnahme, die der „Mithridate“ bei dem König gefunden hatte*), erhielt Racine die Aufforderung ein neues Stück für die in Aussicht genommenen Hoffeste zu schreiben, und so wurde die „Iphigénie“ im August 1674 zum erstenmal in Versailles vor einer glänzenden Gesellschaft aufgeführt. Der Beifall, den die neue Dichtung dort erntete, begleitete auch die Vorstellungen der »Iphigénie« im Hôtel de Bourgogne während des nachfolgenden Winters 1674 — 1675. Noch einige Jahre später

---

*) Dangeau, Journal, 5 nov. 1684 erzählt, dass „Mithridate“ des Königs Lieblingsstück war.

konnte Boileau in seiner siebenten Epistel diesen Erfolg hervorheben:

Nie hat das Opfer Iphigeniens
Dem Griechenvolke so viel Schmerz bereitet,
Als uns die Champmeslé schon Thränen kostet,
Seitdem sie König Agamemnon's Tochter
Mit solcher Kunst auf unsrer Bühne spielt*).

Zu seiner „Iphigénie“ war Racine direkt durch Euripides angeregt worden. Von diesem sind uns zwei Dramen erhalten, die das Schicksal Iphigeniens behandeln, ihre Opferung in Aulis sowie ihre Rettung aus Tauris. Auch Rotrou hatte schon (1641) eine „Iphigénie“ geschrieben und sich in der Anlage genau an das griechische Vorbild gehalten. In der Sprache und der ganzen Ausführung war er freilich weit zurückgeblieben. Racine, der eine gewisse geistige Verwandtschaft mit Euripides hatte, dachte später auch an eine Bearbeitung von dessen „Iphigenie in Tauris“. Zunächst aber brachte er die dramatisch bewegtere Fabel von den Vorgängen in Aulis zur Darstellung. Er benutzte in vielen Scenen das griechische Drama, doch ahmte er es nicht sklavisch nach, sondern bewahrte sich die Freiheit seines schöpferischen Geistes. Schon im Plan des Stücks wich er beträchtlich von dem Euripideischen Drama ab. Dieses war ihm im Gang zu einfach, in der Ausführung mit seinen Chorliedern, dem festlichen Einzug der Königin, der göttlichen Erscheinung am Schluss für die französische Bühne unmöglich. Bei Euripides weiss Achill von keiner Werbung um Agamemnon's Tochter; Iphigenie wird nur mit Hilfe der falschen Nachricht von ihrer bevorstehenden Vermälung mit ihm nach Aulis gelockt. Racine aber glaubte sein Schauspiel nicht ohne ein Liebesverhältniss halten zu können; der Hof und die Stadt hätten sich gegen solchen Versuch erklärt. Ein halbes Jahrhundert später fand Voltaire mit seinem „Oedipe“ bei den Schauspielern Schwierigkeiten, weil er sein Stück ohne Liebesscenen gelassen hatte. Somit wandelte Racine seinen Achille zu

---

*) Boileau, ép. VII, 3–6:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.

einem Helden um, der in Liebe zu Iphigénie glüht, und stellte neben diese noch eine Rivalin, Ériphile, die von Achille aus Lesbos geraubt, sich in geheimer Liebe zu ihm verzehrt. Ériphile kennt ihre Abkunft nicht; sie weiss nur, dass sie einem vornehmen Geschlecht entstammt. Traurig, leidenschaftlichen Gemüths, und um so leidenschaftlicher, je mehr sie ihren Sinn verbergen muss, ersticht sie sich zuletzt am Altar der Diana. Kalchas verkündet, dass sie eine Tochter der Helena aus geheimer Ehe sei, Iphigénie heisse, und dass ihr Blut von der Gottheit als Opfer gefordert werde. Mit diesen Aenderungen wird der antike Charakter der Sage verwischt, und ein modernes Bild tritt an deren Stelle. Modern ist dem entsprechend auch der Charakter, die Stimmung der ganzen Racine'schen Tragödie. Wenn schon bei Euripides ein Widerspruch zwischen dem Menschenopfer und dem Wesen der griechischen Helden zu Tage tritt, so konnte man denselben doch leicht übersehen, da er durch die Ueberlieferung gerechtfertigt erschien. Auch ist Iphigenie bei Euripides zwar edeln Sinns, aber doch leidenschaftlich und rachsüchtig, eine wahrhafte Tochter aus Tantalos Geschlecht. Die Racine'sche Dichtung aber verstärkte den Gegensatz zwischen dem barbarischen Opferbrauch und der ritterlich galanten Sitte der Helden und Frauen, die sie zeigte. So gibt auch Goethe's »Iphigenie« dem Barbarenvolk in Tauris eine edle Sprache, und nur leichte Andeutungen lassen den rauhen Charakter des Thoas und seiner Schaaren erkennen. Iphigenie aber erscheint in dem deutschen Drama als hoch über den Barbaren stehend; sie wirkt sittigend und veredelnd auf das fremde Volk ein, und man vergisst darüber, dass auch sie durchaus nicht antiken Charakter trägt.

Bei Racine tritt dieser Widerspruch zwischen der alten Sage und ihrer Behandlung am stärksten hervor; er zeigte sich schon in der »Andromaque«, aber nirgends ist er so auffallend wie in der »Iphigénie«. Der Vater, der seine Tochter zu opfern bereit ist, macht einen widerwärtigen Eindruck, so kunstvoll der Dichter es auch verstanden hat, den Kampf in dem Herzen Agamemnon's zu schildern und die Macht der Umstände hervortreten zu lassen. Nicht minder kältend wirkt der Tod der Ériphile, der kaum

motivirt wird. Vor allem aber streitet der moderne Geist, der Geist des 17. Jahrhunderts, der das ganze Stück belebt, mit der grausamen Hauptfrage, um die sich das Stück dreht. Die Tragödie versetzt in eine Zeit, da noch Menschenopfer gebräuchlich sind und die wildeste Kriegführung üblich ist. Ériphile erinnert an den furchtbaren Tag, an dem Achille die Stadt Lesbos erstürmte, und sie selbst mit nerviger Faust zum Schiffe trug, um sie als Beute in die Sklaverei zu führen. Und derselbe Achille spricht zu ihr, der »vile esclave des Grecs«, wie man nur am französischen Hof zu einer Dame reden konnte. Er fragt sie, ob er sich vor ihr zeigen dürfe, ohne ihren Zorn zu reizen*). Die Helden Homer's sind einfach und geben ihrem Gefühl freien Lauf, der Racine'sche Achille stellt die Forderungen der Ehre über alles:

L'honneur parle, il suffit: ce sont là nos oracles**).

Auch Iphigénie lebt in den Ideen des 17. Jahrhunderts. Auch ihr gilt Macht und Ruhm als das höchste Gut. Da sie sterben soll, findet sie Trost in dem Gedanken, dass sie ewigen Ruhm erlangen werde. Bei Euripides tritt Iphigenie zwar auch als Königstochter auf, aber sie verleugnet darum ihre Mädchennatur nicht. Sie zittert für ihr Leben und fleht unter heissen Thränen um Gnade. »Tödte mich nicht in der Blüte!« ruft sie ihrem Vater zu. »Nichts Süsseres gibt es, als der Sonne Licht zu schauen!« In ihrer Angst ruft sie sogar, es sei besser in Schande leben, als bewundert sterben. Darum geht sie später doch gefasst dem Opfertod entgegen. Racine hätte seine Iphigénie nicht so reden lassen können. Ihr edler Charakter, ihre Reinheit und Hingebung verleugnen sich keinen Augenblick. Man hat sie einmal eine »christliche Iphigenie« genannt. Jedenfalls ist sie modern in ihrem ganzen Denken und Fühlen. Das wäre kein Fehler, wofern sie das menschliche Gefühl rein zum Ausdruck brächte. Allein das ist nicht ganz der Fall. Sie ist zu sehr die französische Fürstentochter des 17. Jahrhunderts, der

---

*) Iphig. II, 7. 3:
Madame, je ne sais si, sans vous irriter,
Achille devant vous pourra se présenter.

**) Iphig. I, 2. 98:

ein eigenthümliches Frauenideal vorschwebte. Auch im Angesicht des Todes durfte diese nicht schwanken; Heroismus und Ruhmliebe sollten ihre Leitsterne sein. Wol klagt auch die Racine'sche Iphigénie einmal, dass sie so jung schon sterben müsse, aber ihre Klage klingt reservirt. Wenn sie die Nachricht von dem geplanten Opfer empfängt, erschrickt sie, aber sie fasst sich sogleich, um ihren Vater zu vertheidigen. Gehorsam gegen den väterlichen Willen, stumme Unterwerfung gilt ihr als Pflicht*). Ein solcher Heroismus und eine solche Resignation mochte dem aristokratischen Publikum des 17. Jahrhunderts gefallen, aber sie widerstreben dem natürlichen Gefühl, das sich auch gegen den Rath erhebt, welchen Iphigenie dem zürnenden Achill gibt. Er solle die Trauer um sie lassen, räth sie ihm, aber ihren Tod rächen und die troischen Frauen in Jammer stürzen. In dieser Hoffnung sterbe sie zufrieden und ruhig**).

Gerade dieser Widerspruch raffinirter Bildung mit barbarischer Sitte erschwert die volle Würdigung der Racine'schen Dichtung, denn von dieser inneren Schwäche abgesehen, ist die »Iphigénie« ein reizvolles formvollendetes Werk, das zu den Perlen der französischen Poesie gehört.

Eine Bemerkung aber drängt sich uns bei der Betrachtung der »Iphigénie« auf. Der Stoff fordert geradezu zu Angriffen gegen Fanatismus und Priesterherrschsucht heraus. Die Iphigenie des Euripides tadelt in Tauris an der Göttin, deren Priesterin sie ist, dass sie von ihrem Altar jedweden banne, der Menschenblut vergossen habe, und sich doch selber Menschenopfer bringen lasse. Des Zeus Gemalin Leto habe solch' eine Thörin nicht zur Welt

---

*) Iphig. III, 6. 57:

Mon coeur, dans ce respect élevé dès l'enfance,
Ne peut que s'affliger de tout ce qui l'offense.

Noch mehr IV, 4. 18:

Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paroît digne à vos yeux d'une autre récompense,
— — — — — — — — — — — — — —
J'ose vous dire ici....

**) Iphig. V, 2. 40:

Allez; et dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.

bringen können, und gleichermassen erklärt sie die Geschichte des Tantalus, der seinen Sohn schlachtete, für eine Fabel. Die Völker von Tauris seien blutdürstig, und hätten darum der Göttin die Verantwortung für die Menschenopfer zugeschoben. Denn eine Gottheit könne doch nicht schlecht sein. In der »Iphigenie in Aulis« ruft Agamemnon aus, die Priester seien eine ehrbegierige und schlimme Menschenart, was Menelaos bekräftigt. Achill sagt sogar verächtlich von Kalchas: »Was heisst ein Seher? der auf gutes Glück für eine Wahrheit zehn Lügen sagt.« Nichts ähnliches findet sich in der Racine'schen Tragödie. In früheren Zeiten hatte man lebhaft gegen Fanatismus und Wunderglauben, gegen Priesterherrschsucht und religiösen Betrug geeifert. Rotrou und Scudéry hatten scharfe Worte über diese Fragen gefunden*). Aber die Zeiten hatten sich geändert; König Ludwig hatte die Zügel straffer angezogen, und die skeptischen Ideen traten nicht mehr offen hervor. Dass sie bestehen blieben, ja sich ausbreiteten, ist sicher, und durch die Gesinnung im folgenden Jahrhundert genugsam erwiesen. Aber auch Zeugnisse aus Racine's Zeit liegen dafür vor. In Savary's Buch vom »Perfekten Kaufmann« wird geklagt, dass sonst die jungen Kaufleute jeden Morgen zur Messe gegangen seien und Sonntags der Meister sie selbst zur Kirche geführt habe. Jetzt aber habe das Gift des Unglaubens auch schon die Bürgersleute ergriffen**). Racine hatte die Freunde von Port-Royal zwar verlassen, aber er hatte die Lehren, die er in seiner Jugend erhalten, nicht vergessen. Lauter Spott, ein Angriff gegen etwas, was mit der Kirche zusammenhing, war ihm unmöglich. Die Mehrheit der Gesellschaft überhaupt hielt sich in gemessenem Rationalismus so fern als möglich von den brennenden kirchlichen Fragen. Man beobachtete die kirchlichen Vorschriften, aber

---

*) Vergl. Band II, S. 92 ff. dieses Werks.

**) Jaques Savary, „Le parfait négociant", 1674, 2 Quartbände. Die erwähnte Stelle findet sich I. S. 46. Savary war geb. zu Douay 1622, war Kaufmann, später Intendant des Herzogs von Nevers. Colbert berief ihn in eine Kommission zur Ausarbeitung eines Handelsgesetzbuchs. Sein „Parfait négociant" galt lange als Autorität, selbst bei den französischen Gerichten. Vergl. mein Buch über „Molière" S. 31, 87 und 404 (Note 17).

ging nicht weiter. Erst mit dem steigenden Einfluss der Maintenon sollte sich auch hier manches ändern und die Gegensätze schärfer zu Tage treten.

Bezeichnend für die Geschmacksrichtung und Empfindung jener Zeit ist die Aufnahme, welche die »Iphigénie« fand. Die Schrift des Abbé de Villiers, »Entretiens sur les tragédies de ce temps«, die noch im Jahre 1675 erschien, ist wie eine Enthüllung über den Zwang, unter dem auch Racine arbeitete, und der jeden Dichter mehr oder weniger hemmte. Villiers ging nicht so weit, wie Prinz Conti, der gegen das Theater als eine unmoralische Anstalt schrieb *). Er verdammte das Theater nicht, wollte aber die Liebesintriguen daraus beseitigt haben, und fand den Geist der Galanterie, der sehnsüchtigen Liebe, die sich bis zur Leidenschaft steigere, desto gefährlicher, je schöner und rührender er vom Dichter zum Ausdruck gebracht würde. Aehnliche Gedanken äusserte später auch J. J. Rousseau in seinem Brief an d'Alembert über die Theater. Villiers verlangte ernstere Stücke, und führte zum Beweis, dass auch Tragödien gefallen könnten, die ohne den Reiz einer Liebesgeschichte seien, Racine's »Iphigénie« an. In den Augen des damaligen Publikums galt also diese Tragödie als ein Werk, das der Vorliebe für Herzensgeschichten keine Rechnung trage. Die heutige Zeit findet sie im Gegentheil zu viel berücksichtigt. Andrerseits tadelt Villiers die rückhaltlose Weise, mit welcher Iphigénie ihren Vater Agamemnon begrüsst. Wir hingegen freuen uns dieser Scene, die ruhiger als bei Euripides gehalten, aber doch rührend ist und inniges Gefühl zum Ausdruck bringt **). Villiers rieth den Dichtern ihre Stoffe in der biblischen Geschichte zu suchen, die ihnen ernste und würdige

---

*) Armand de Bourbon prince de Conti, Traité de la comédie et des spectacles. Eine neue von K. Vollmöller besorgte Ausgabe erschien in der Sammlung französischer Neudrucke. Heilbronn, Henniger 1881.

**) In den „Entretiens" lässt Villiers einen der Theilnehmer am Gespräch, Cléarque, sagen: „Les empressements que témoigne Iphigénie pour être caressée de son père ne sont pas les plus beaux endroits de la pièce et j'ai vu bien des gens qui n'approuvoient pas qu'une fille de l'âge d'Iphigénie courût après les caresses de son père." Vergl. Deltouf, les ennemis de Racine, chap. VII, und F. Brunetière, Études critiques sur l'histoire de la litt. franç. (les ennemis de Racine). Paris 1880.

Stücke zu schaffen erlaube. Wer weiss, ob Racine diese Bemerkung nicht als richtig erkannte und sich ihrer viele Jahre später, als er seine »Esther« und »Athalie« dichtete, erinnerte.

Der Abbé de Villiers war kein feindlicher Kritiker. Aber neben ihm arbeitete eine ganze Koterie, um Racine's Ruhm zu schmälern. Wir wissen, dass hierbei nicht allein persönliche Eifersucht, sondern auch principielle Gegensätze mitwirkten. Man verletzte den Dichter durch gehässige Kritik und versuchte ihm Rivalen entgegenzustellen. Einen solchen glaubte man u. a. in dem Pariser Advokaten Michel Le Clerc (1622 — 1691) zu finden. Le Clerc hatte schon vor einem Menschenalter eine Tragödie ohne nennenswerthen Erfolg aufführen lassen*), und wurde nun vermocht, mit Racine's »Iphigénie« zu wetteifern. Er verband sich mit Coras, dem Verfasser des »Jonas« und anderer Heldengedichte mehr**), behielt sich aber die Hauptarbeit vor. Die beiden Autoren lehnten sich so sehr an Rotrou an, dass ihre Tragödie wie ein Plagiat erscheint. Noch vor der Aufführung als ein Meisterwerk, das die Racine'sche Tragödie weit übertreffe, gepriesen, scheiterte sie auf der Bühne. Das Theater der Rue Guénégaud, wohin sich die Truppe des Palais-Royal nach Molière's Tod zurückgezogen hatte, brachte das Stück im Mai 1675 zur Aufführung, liess es aber schon nach fünf Vorstellungen wieder fallen. Damit war jedoch der kleine Krieg gegen Racine nicht zu Ende. Eine anonyme Schrift über die beiden Iphigenien versuchte noch einmal die Le Clerc'sche Arbeit zu retten, Racine's Tragödie als misslungen hinzustellen***). Ein Jahr später veröffentlichte Racine eine Sammlung seiner bis dahin erschienenen dramatischen Werke und bot den Gegnern aufs neue willkommenen Anlass, in ihren

---

*) Le Clerc hatte im Jahre 1645 eine Tragödie „La Virginie romaine" aufführen lassen. 1662 in die Akademie aufgenommen, schrieb er 1675 seine „Iphigénie" und 1681 einen „Oreste" in Gemeinschaft mit dem Abbé Boyer, über den wir später zu reden haben. Vergl. Parfait, Hist. du th. fr. t. VI. Jahr 1645. S. 316 ff.

**) Ueber Coras siehe Band III, S. 84.

***) Remarques sur les Iphigénies de M. Racine et de M. Coras. Paris 1675. in 12°.

Kritiken die alten Vorwürfe zu erneuern. Doch fand er auch warme Vertheidiger. Unter andren schrieb Charles Perrault's Bruder, Pierre Perrault (1608—1680) einen Dialog (»Critique des deux tragédies d'Euripide et de M. Racine«), in welchem der französische Dichter über den griechischen erhoben wurde. Auch müssen wir hier an Voltaire's Urtheil erinnern. Dieser besprach die »Iphigénie« in einem Artikel über das Drama in den »Questions sur l'Encyclopédie«. Er pries darin den 4. Akt als ein Meisterwerk dramatischer Poesie, und rief bewundernd aus: »Wahrhafte Tragödie! Ewig und überall giltige Schönheit! wehe den Barbaren, die diese wunderbare Poesie nicht bis in das tiefste Herz empfinden!« *)

Die niedrigen Umtriebe, die Racine's Feinde gegen die »Iphigénie« ins Werk gesetzt hatten, wiederholten sich in höherem Mass gegen das folgende Stück des Dichters, seine »Phèdre«. Im Lauf des Jahrs 1676 arbeitete Racine eifrig an derselben, und machte kein Gemeimniss daraus. Er las einzelne Theile in befreundeter Gesellschaft vor und besprach sein Werk ohne Rückhalt. Darauf gründete man einen neuen Versuch, ihn von seiner Höhe herabzuziehen. Der Mittelpunkt der Opposition befand sich im Hôtel de Bouillon. Wir haben die Herzogin von Bouillon, Marie Anne Mancini, schon als Freundin La Fontaine's kennen lernen**). Trotz ihrer Sympathie für den Dichter der »Contes« und der »Fabeln«, war sie mit der Richtung von dessen Freunden nicht zufrieden. Sie fand grösseres Gefallen an der älteren Schule, und in ihrem Salon waren Ménage, Segrais, Benserade die tonangebenden Schriftsteller. Vor allen war auch die

---

*) Voltaire, Questions sur l'Encyclopédie, Artikel „Art dramatique": „Comme dans cette tragédie l'intérêt s'échauffe toujours de scène en scène, que tout y marche de perfections en perfections, la grande scène entre Agamemnon, Achille, Clytemnestre et Iphigénie, est encore supérieure à tout ce que nous avons vu. Rien ne fait jamais au théâtre un plus grand effet que des personnages qui renferment d'abord leur douleur dans le fond de leur âme et qui laissent ensuite éclater tous les sentiments qui les déchirent." — Schon vorher bei dem dritten Akt sagt er: „O véritable tragédie! Beauté de tous les temps et de toutes les nations! malheur aux barbares qui ne sentiraient pas jusqu'au fond du coeur ce prodigieux mérite!"

**) Vergl. Band III, S. 184 dieses Werks.

precieuse Dichterin, Madame Deshoulières, in diesem Kreis von Einfluss. Antoinette de Ligier de la Garde war den letzten December 1637 zu Saint-Germain geboren, hatte fast noch als Kind (1651) einen Officier, Mr. Deshoulières, geheirathet, und war mit diesem nach der Unterdrückung der Fronde im Gefolge Condé's nach Brüssel gegangen. Als Deshoulières nach einiger Zeit begnadigt wurde, kehrte er nach Paris zurück, wo er ein Amt erhielt, und sich wenig um seine Frau kümmerte. Diese war stets von Schulden bedrückt, obwol ihr der König eine ansehnliche Pension bewilligte. Sie gehörte zu den Precieusen, wenn sie sich auch vor den allzu starken Uebertreibungen hütete. Befreundet mit Fléchier, der ebenfalls den precieusen Geist bewahrte, stand sie mit demselben in regem Briefwechsel*). Als lyrische Dichterin veröffentlichte sie eine Reihe von Gedichten in dem »Mercure« und verfasste Idyllen, Oden, Eklogen, Episteln und Madrigale. Melancholisch und empfindsam, fand sie darin manchmal einen glücklichen Ausdruck, aber im Ganzen blieb ihre Poesie auf der Oberfläche. Sie verfasste später auch zwei Tragödien, »Jules Antoine« und »Genséric«, und wurde somit eine Nebenbuhlerin Racine's**). Sie soll auch Nicolas Pradon bei der Herzogin von Bouillon eingeführt haben, und auf diesen rechnete man bei dem neuen Feldzugsplan gegen Racine. Pradon stammte aus Rouen; sein Geburtsjahr ist nicht bekannt. Die Angabe, er sei 1632 geboren, muss auf einem Irrthum beruhen, da sich Pradon in der Vorrede zu seinem Trauerspiel »Tamerlan« 1676 als einen jungen Autor bezeichnet, der im Beginne seiner Laufbahn stehe. Von seinen Lebensverhältnissen ist wenig überliefert. Er begann im Jahr 1674 mit einer Tragödie »Pyrame et Thisbé«, der er im Jahr darauf einen »Tamerlan« folgen liess. Im letztgenannten Stück erscheint er als Nachahmer Racine's,

---

*) De la correspondance de Fléchier avec Mme Deshoulières et sa fille par A. Fabre. Paris, Didier & Cie 1871. Oeuvres de Mme Deshoulières, 1725

**) Die Brüder Parfaict nennen nur die eine Tragödie „Genséric“ von ihr, die im Monat Januar 1680 im Hôtel de Bourgogne ohne Erfolg aufgeführt wurde. Ueber Mme Deshoulières vergl. man Sainte-Beuve, Portraits de femmes. (Une ruelle poétique sous Louis XIV.) p. 358.

wenn er es auch nicht Wort haben wollte. Zu seinem Unglück liess er sich dann durch blinde Freunde und seine eigne Eitelkeit verleiten, mit Racine in die Schranken zu treten, und damit seinen Namen, allerdings in unglücklicher Weise, der Vergessenheit zu entreissen.

Am 1. Januar 1677 fand im Hôtel de Bourgogne die erste Vorstellung von Racine's »Phèdre« statt. Zwei Tage später, den 3. Januar, brachte das Theater der Rue Guénégaud ein neues Pradon-sches Stück »Phèdre et Hippolyte“ zur Aufführung. Pradon hatte seine Arbeit in drei Monaten vollendet, und es ist wahrscheinlich, dass er grosse Theile der Racine'schen Dichtung schon kannte. Vielleicht hatten Freunde von ihm einer Vorlesung Racine's beigewohnt und ihm darüber berichtet. Die Erzählung Théramène's findet sich deutlich in dem Pradon'schen Werk wieder. Aber Pradon glaubte einen Meisterzug zu thun, indem er Phèdre nicht zur Gemalin, sondern nur zur Braut des Königs machte. Er glaubte damit das Anstössige aus der alten Sage zu entfernen, raubte ihr aber auch die Furchtbarkeit und tragische Leidenschaft. Seine Absicht, mit Racine zu kämpfen, war so klar, dass sich keine Künstlerin von Bedeutung fand, welche die Hauptrolle in seinem Stück übernehmen wollte, und man schliesslich eine untergeordnete Schauspielerin damit betrauen musste.

Die Racine'sche »Phèdre« fand eine eisige Aufnahme, Pradon's Werk wurde bejubelt. Doch die Erklärung dieser scheinbar unbegreiflichen Laune des Publikums kam sehr bald. Die Herzogin von Bouillon hatte sämmtliche Plätze der beiden Theater, des Hôtel de Bourgogne und der Rue Guénégaud, für die ersten sechs Vorstellungen gemiethet. Zu der Tragödie Racine's schickte sie Leute, welche ihm feindlich gesinnt waren und die sie anwies, sich kühl und abweisend zu verhalten. Zu Pradon's Werk sandte sie dagegen ihre Anhänger mit dem Befehl, sich entzücken zu lassen. So sollte die öffentliche Meinung künstlich präparirt werden. Allein das Mittel versagte. Die Herzogin konnte die Theater doch nicht für jede Vorstellung miethen, und als sich das wahre Publikum einfand, änderte sich der Erfolg. Pradon's Werk sank in verdiente Vergessen-

heit, während die Racine'sche „Phèdre“ allgemeine Bewunderung erregte.

Racine trug schwer an diesen Unannehmlichkeiten, zumal sich auch die Kritik feindlich verhielt. Am Tag nach der ersten Aufführung cirkulirte ein Sonnet, das von Mme Deshoulières verfasst war und „Phèdre“ lächerlich zu machen suchte. Uns erscheint dieses Gedicht nichtssagend und plump. Wenn man aber in der Aufregung des Kampfes steht, ist man für solche Angriffe empfindlich. Die wahre Verfasserin blieb unbekannt; man rieth auf den Herzog von Nevers, den Bruder der Herzogin von Bouillon, und bald cirkulirte ein zweites Sonnet, das sich gegen diesen und die Herzogin von Mazarin, Hortense Mancini, richtete und Racine und Boileau zugeschrieben wurde. Der Herzog wüthete, drohte mit Thätlichkeiten, und nur die Parteinahme Condé's für die beiden Dichter konnte diese gegen grobe Insulte schützen.

Selbst bei dem König versuchte man Racine zu schaden. Man schwärzte ihn bei Ludwig als verkappten Jansenisten an, der trotz seines Bruchs mit Port-Royal die Irrlehren seiner früheren Freunde vertheidige. In „Phèdre“ lehre er offen die Prädestination. Oenone sage dort, um ihre Herrin zu trösten, niemand könne seinem Schicksal entrinnen*). Aber die Vertheidigung war nicht schwer. In einer Tragödie, die ihren Stoff der alten Sagenwelt entnommen hatte, musste man doch vom Fatum reden können. Die Götter treiben die Menschen zu den verhängnissvollen Fehlern, aus welchen es keine Rettung gibt. Das beweist am schroffsten die Geschichte des Oedipus, und auch Phèdre empfindet den Hass der Göttin Venus, deren Macht sie an sich erkennt**). Allein von dieser Erinnerung an das antike Fatum bis zu dem modernen christlichen Dogmenstreit ist ein weiter

---

*) Phèdre IV, 6. 83:

Regardez d'un autre oeil une excusable erreur.
Vous aimez. On ne peut vaincre sa destinée,
Par un charme fatal vous fûtes entraînée.

**) Phèdre I, 3. 125:

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Weg, zumal Phèdre selbst den Gedanken Oenonens, sich durch die Berufung auf das Verhängniss für entschuldigt zu halten, mit Entrüstung zurückweist.

Wie schon mehrmals zuvor, hatte Racine auch diesmal die Hauptanregung für seine Dichtung bei Euripides gefunden. Dieser hat die Geschichte Hippolyt's in zwei Tragödien behandelt, von welchen jedoch nur die eine, »der Kranzträger Hippolytos« erhalten ist. Der alten Sage entsprechend, erscheint darin Hippolyt, des Theseus Sohn, als Jäger, wild und scheu, den Liebesregungen verschlossen. Venus, darüber erbittert, will ihn strafen, und erweckt in des Theseus Gemahlin, Phädra, glühende Liebe zu Hippolyt. Von ihrer Leidenschaft gepeinigt, gesteht diese ihrer alten Dienerin, was sie quält, gibt sich aber dann den Tod. Sie erhängt sich, und man findet in ihrer Hand eine Schrift, welche Hippolyt der Gewaltthat an ihr beschuldigt. Theseus verflucht seinen Sohn; dieser verunglückt, und wird sterbend auf die Bühne gebracht, wo zum Schluss die Göttin Artemis erscheint, um das Geheimniss aufzuklären. Hippolyt ist in diesem Stück des Euripides die Hauptperson. Aber schon bei Seneca, der den gleichen Stoff behandelt, tritt Phädra in den Vordergrund. In Frankreich hatten schon mehrere Dramatiker, besonders Robert Garnier, an diesem tragischen Stoff ihre Kräfte erprobt, wobei sie sich zumeist an Seneca's Vorbild gehalten hatten*). Racine lehnte sich, wie gesagt, an Euripides an, doch schuf er ein originales Werk, ein Drama, das von einer Leidenschaft beseelt ist, wie sie sich nur in wenig andern wieder findet. »Phèdre« wirkte und wirkt noch heute erschütternd. Die Steigerung in der Verwicklung, mehr noch die Steigerung im Ausdruck der Leidenschaft ist meisterhaft. Die Figur der Königin genügt, das ganze Stück mit Glut zu erfüllen. Von dem Augenblick an, da sie schwach und elend, zum erstenmal auf der Bühne erscheint und die Worte spricht, die in ihrer Einfachheit so ergreifend sind:

---

*) Garnier's „Hippolyte“ findet sich in der Sammlung französischer Neudrucke, herausgeg. von K. Vollmöller (Garnier, les tragédies, ed. W. Förster. 2. Band. Heilbronn, Henninger 1882). — Andre Tragödien, ein „Hippolyte“ von La Pinelière, 1635, sowie der „Hippolyte ou le garçon insensible“ von Gilbert, 1647, seien hier nur erwähnt.

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!*)

bis zu dem Moment, in dem sie ihrer vertrauten Oenone endlich ihr Herz öffnet, wächst unsere Theilnahme mit jedem ihrer Worte. Es ist ein feiner psychologischer Zug, dass sie den Namen des Geliebten nicht zu nennen wagt:

— — — C'est toi qui l'as nommé!

Das eine Wort enthüllt die ganze Tragik der Situation. In ihrer Art unübertroffen ist die Scene des 2. Aktes in der Phèdre Hippolyte ihre Neigung erklärt. Sie stellt sich als spräche sie zu seinem Vater; sie schildert, wie sie Theseus liebt, aber einen idealen jugendlichen Theseus, und hofft so durch ihre schmeichlerische Kunst den unerfahrenen Hippolyte zu gewinnen, seinen Widerstand zu besiegen. Racine hat zu dieser Scene, die den Höhepunkt der Tragödie bildet, manchen kräftigen Zug aus Seneca entlehnt; allein die Art, wie er sie führt, wie er die verführerische Sinnlichkeit in immer glühenderen Farben malt und doch die Harmonie des Kunstwerks nirgends verletzt, ist ganz sein eigen. Der folgende Theil der Tragödie hat die fast noch schwerere Aufgabe, die gereizte, zum Tod beleidigte Frau zu schildern, und man muss hervorheben, wie sehr sich Racine dabei bemühte, Phèdre auch in der höchsten Leidenschaft immer noch als Königin, als verirrte, aber edelgesinnte Frau zu zeigen. Die Schuld der teuflischen Anklage ist darum auf Oenone gewälzt; Phèdre selbst ist nicht schlecht, nur auf Augenblicke durch die Einflüsterungen ihrer Rathgeberin bethört. Darum tödtet sie sich, sobald sie zum Bewusstsein ihrer Schuld kommt und diese eingestanden hat. Freilich kommt ihr Geständniss zu spät, Hippolyte ist schon als Opfer des väterlichen Zorns und der grausamen Gnade Neptun's gefallen. Leider ist Hippolyte nicht der alten Sage entsprechend, sondern als ein schmachtender Held im Stil des 17. Jahrhunderts gezeichnet. Er liebt Aricie, und wenn dieses Verhältniss auch zu einer kraftvollen Scene (IV, 6) Veranlassung gibt, da es die Leidenschaft der Königin noch steigert, so beging Racine doch einen Irrthum, als er dem Geschmack seiner Zeit nachgab, und eine zweite Liebende als Folie

---

*) Phèdre I, 3. 6:

neben Phèdre stellte. Wie Hippolyte spricht, redet kein spröder Jüngling, der nichts als Jagd und Kriege liebt; und darum ist des Dichters Bemühen, Interesse für ihn zu erwecken, vergebens. Ohnehin ist die Gestalt der Phèdre so mächtig, dass sie alle Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Viel bewundert und viel getadelt ist in »Phèdre« die Erzählung Théramène's vom Tode Hippolyte's. Bei der Natur der französischen Tragödie wurde die Erzählung der Katastrophe zu einem Haupttheil in jedem Stück. Der Dichter musste seine ganze Kunst aufbieten, um darin den Eindruck nicht abzuschwächen, den er bis dahin etwa erzielt hatte. Théramène's Bericht ist jedenfalls durch den Glanz der Diktion ausgezeichnet und eine der berühmtesten Stellen der dramatischen Literatur der Franzosen.

Die Kritik blieb auch dem neuen Stück nicht erspart. Eine Dissertation, die man Subligny zuschrieb*), tadelte die Wahl des Stoffs und die Zeichnung der Charaktere. Sie tadelte Racine, dass er die Regeln der Höflichkeit und des Anstands verletzt habe, und Oenone im ersten Akt dem Königssohn sagt, ihre Herrin wolle allein sein, er möge sich zurückziehen. So etwas dürfe man einem königlichen Prinzen nicht bieten. Subligny tadelte weiterhin auch die Erzählung Théramène's, die zu weitschweifig sei. Dieser Tadel wurde später mit Nachdruck wiederholt, so von La Motte Houdard in seinem »Discours sur la poésie en général et sur l'Ode en particulier« (1707), und besonders von Fénelon, der in einem Brief an Dacier »sur les occupations de l'Académie« sich mit Entschiedenheit gegen den Schwulst aussprach, der nur zu oft in den Tragödien herrsche. Nichts sei widernatürlicher als die lange Erzählung des Théramène. Er sollte kaum die Kraft haben, um zu sagen, Hippolyte sei todt, ein Seeungeheuer sei Schuld an dem Unfall, und er habe es selbst gesehen. Statt dessen gebe er eine lange, rhetorisch ausgeschmückte Beschreibung des Ungeheuers. Man kritisirte auch später noch ein Bild, das unwahr sei, das Bild von der Woge,

---

*) Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte, 1677.

die das Ungeheuer zum Ufer trägt und dann selbst entsetzt zurückweicht*). Die Vertheidiger Racine's, zu welchen vor allen Boileau und Voltaire gehörten, wiesen diese Angriffe entschieden zurück. Théramène komme ja athemlos und melde mit hastigem Wort und voll Bitterkeit auf die Frage des Königs nach seinem Sohn:

— — — O soins tardifs et superflus!
Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus! **)

Erst als der König weiter in ihn drängt und Genaueres hören will, beginnt er seine Erzählung. Die Vertheidiger weisen ferner und, wie wir glauben, mit Recht darauf hin, dass in einer so fabel- und wunderreichen Zeit, in der die Götter vielfach mit den Menschen verkehren, nach einem so furchtbaren Ereigniss, wie das Auftauchen eines von Neptun gesandten Ungeheuers, die Phantasie der Begleiter Hyppolite's aufs höchste erregt sein musste. In solchem Fall sieht der Mensch alles mögliche; er sieht, was nicht zu sehen ist; er glaubt, was ein ruhiger Verstand lächelnd verwirft. Warum sollte Théramène, der die Woge am Ufer aufrauschen und wieder zurückströmen, der die ganze Natur im Aufruhr sah, nicht sagen, nicht glauben können, dass selbst das Meer entsetzt zurückgewichen sei? Geoffroy, ein bekannter Kritiker im Beginn des 19. Jahrhunderts, meinte, dass wenn sich wirklich ein Fehler in dieser Erzählung finde, doch seit Racine niemand gekommen sei, der einen solchen Fehler nur hätte machen können***).

---

*) Phèdre V, 6. 37:
Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.

**) Phèdre V, 6. 4.

***) Eine Häufung der Beiwörter, unzeitige Beschreibungen finden sich bei Racine im Allgemeinen sehr selten. Doch lassen sich einzelne Stellen schon anführen. Nur sollte man nicht mit ungleichem Mass messen, und bei Racine als frostige Rhetorik tadeln, was bei andern Dichtern wohl gar als Schönheit hingenommen wird. In der Odyssee (XXII, 70 ff.) ruft Eurymachus seine Gefährten, als er Odysseus erkannt hat, zum Kampf auf:

Trauteste, nimmer ja hemmet der Mann die unnahbaren Hände,
Sondern nachdem er gefasst den geglätteten Bogen und Köcher,
Sendet er seine Geschosse daher von der zierlichen Schwelle,
Bis er uns alle vertilgt. Wohlauf und gedenket der Streitlust!

Shakespeare lässt Romeo im höchsten Schmerz, als er vor der scheintodten Julia

Dass auch Schiller das Meisterwerk Racine's schätzte, zeigte er durch die Bearbeitung desselben für die Weimarer Bühne. Ihm ist es zu danken, dass gerade »Phädra« am bekanntesten in Deutschland geworden ist, denn noch immer gehört sie zum Repertoire der grossen deutschen Bühnen.

»Phèdre« bildete übrigens einen Wendepunkt in Racine's Leben. Der reizbare Dichter fühlte sich durch die fortwährenden Angriffe entmuthigt und sprach die Absicht aus, von jeder weiteren Arbeit für das Theater abzusehen. Wie eifrig sein Freund Boileau ihm diesen Entschluss auszureden suchte, wie rückhaltlos er des Freundes Grösse anerkannte, wie er darauf hinwies, dass jeder bedeutende Mann seine Gegner habe, und dass gerade solche Hindernisse seine Kräfte stärken, das haben wir schon früher erwähnt*). Unter anderen Umständen hätten Boileau's Worte vielleicht Erfolg gehabt. Wir wissen, dass Racine sich mit dem Entwurf zu neuen Tragödien beschäftigte und an eine »Alceste« und eine »Iphigénie en Tauride« dachte. Für die letztere war der Plan des ersten Akts schon geschrieben, und der Gang des Gesprächs zum Theil festgestellt. Es geht daraus hervor, dass er sich wieder an Euripides zu halten gedachte. Iphigénie spricht in der ersten Scene mit einer griechischen Sklavin. Sie ist traurig; die Menschenopfer, die sie bringen muss, erfüllen sie mit Abscheu. Sie erzählt weiter von einem Traum, in welchem sie Mycenä, ihre Aeltern im Blute schwimmend, und sich selbst im Begriff gesehen hat, ihren Bruder Oreste zu tödten. In der zweiten Scene meldet der Sohn des Königs Thoas die Gefangennahme zweier Griechen. Der Prinz

---

niederkniet und sich selbst tödten will, gewiss nicht die einfache Sprache des Schmerzes reden (V, 3):

— — — Lippen ihr, die Thore
Des Odems, siegelt mit rechtmäss'gem Kusse
Den ewigen Vertrag dem Wucherer Tod.

Wie gespreizt sagt der alte Capulet zu Julia, die er in Thränen findet:

Denn deine Augen ebben stets und fluten
Von Thränen wie die See; dein Körper ist der Kahn,
Der diese salz'ge Flut befährt, die Seufzer
Sind Winde.... etc.

*) Band III, S. 150 dieses Werks.

liebt Iphigénie, und verspricht an der Abstellung des blutigen Gottesdiensts zu arbeiten. Hier beginnt Racine's Neuerung; und die weitere Entwickelung hätte den Dichter weitab von seinem griechischen Vorbild geführt, denn es kommt nun zu einer heftigen Scene zwischen dem König und seinem Sohn, und der erstere entschliesst sich zu strengem Verfahren. Soweit ist uns der Entwurf erhalten. Es ist zu bedauern, dass er unausgeführt blieb. Eine Vergleichung der Racine'schen Dichtung mit der Goethe-schen „Iphigenie" wäre jedenfalls von hohem Interesse gewesen. Ebenso hätte Racine kaum eine für ihn passendere Aufgabe finden können, als die Zeichnung eines Charakters wie Alcestis. Auch von diesem Stück hatte Racine schon grosse Theile vollendet, scheint sie aber später verbrannt zu haben*). Doch alle diese Pläne zu neuem dichterischen Schaffen reiften nicht, denn Racine's Leben nahm eine Wendung, die ihn dem Theater für lange entfremdete.

## Die letzten Jahre Racine's.

1677 — 1699.

In der Vorrede zur »Phèdre« wies Racine auf die strenge Moral hin, welche in dieser seiner letzten Dichtung herrsche. Die geringsten Fehler fänden darin ihre Strafe, die Leidenschaften wären als die Quelle des Unglücks geschildert, das Verbrechen wäre rückhaltlos gebrandmarkt. Durch eine solche Haltung könne die Tragödie vielleicht fromme und gelehrte Personen, die sich in der letzten Zeit gegen sie ausgesprochen hätten, wieder mit sich versöhnen. Racine dachte bei diesen Worten an seine früheren Freunde in Port-Royal. Schon seit einiger Zeit waren die Eindrücke, die er in seiner Jugend empfangen hatte, wieder lebendig in ihm geworden. Sein Gemüth fühlte sich unbefriedigt. Er war des ungeregelten Lebens, das er bis dahin geführt hatte, müde, und sehnte sich nach der strengen Lehre von Port-Royal

*) La Grange-Chancel sagt in der Vorrede zur „Alceste", einem von ihm gefertigten Trauerspiel, dass Racine seinen Freunden gelegentlich hinreissend schöne Stellen aus seiner noch nicht vollendeten „Alceste" vorgetragen habe. Auch Louis Racine bestätigt diese Angabe in den Memoiren über das Leben seines Vaters.

zurück, die ihm Beruhigung gewährt hatte. Mancherlei Vorfälle bestärkten ihn in dieser Stimmung. Die Kabale gegen »Phèdre« verleidete ihm das Theater; dazu kam, dass er sich von seiner Geliebten, der Schauspielerin Champmeslé, verlassen sah. Um so wohlthuender berührte ihn das Urtheil des streng jansenistischen Arnauld, der sich über »Phèdre« günstig aussprach. So war die Aussöhnung mit den früheren Gesinnungsgenossen nicht schwer. Man kam sich von beiden Seiten entgegen. Als Racine sich wieder auf den Weg zu den alten Freunden zurückgefunden hatte, erwachte in ihm ein überquellender Eifer, das bisherige sündhafte Leben zu büssen. Solcher Umschlag ist psychologisch begründet und hat an sich nichts Erstaunliches. Zerknirscht und bussfertig, sprach Racine die Absicht aus, in ein Kloster einzutreten. Doch brachte man ihn von diesem Vorsatz wieder ab. In der That konnte er bei der Gunst, deren er sich von Seiten des Königs erfreute, den Jansenisten grosse Dienste leisten, und es lag in deren Interesse, dass er seine Stellung bei Hof bewahrte. Die scharfblickenden Freunde kannten ohnehin Racine's Natur zu gut. Sie waren wol überzeugt, dass er im Kloster keine Befriedigung fände, dass ihm das glänzende Leben bei Hof bald fehlen würde, und sie dachten vielmehr daran, ihn in der gewöhnten Lebensstellung zu belassen, seinem Leben aber eine strengere Regel zu geben. Sie riethen ihm zur Ehe; aber in grausamer Fürsorge warnten sie ihn vor der Ehe mit einer geistig hochstehenden, gebildeten Frau, die ihn hätte verstehen, ihn zu weiterem Streben hätte ermuthigen können. Racine, geistig regsam, zerrissenen Herzens, und unruhig seinen Weg suchend, musste an seiner Seite eine brave Frau haben, die ihm in seinem Geistesflug nicht folgen konnte, die ihn an den Boden fesselte und in ihrem frommen Gemüth keine Regung von Zweifel kannte. Eine solche Frau konnte ihren Gatten vielleicht in der orthodoxen Frömmigkeit festhalten. Es war ein gewagtes Spiel. Catherine de Romanet, die Tochter eines höheren Finanzbeamten (Trésorier de France du bureau des finances à Amiens) entsprach diesen Anforderungen, und Racine vermälte sich mit ihr. Sie war eine gute, ziemlich beschränkte Frau prosaischen Sinns. Nach ihres

Sohnes Zeugniss wusste sie kaum, was ein Vers ist, und hatte auch ihres Gatten Dichtungen nie gelesen. Die Trauung fand am 1. Juni 1677 statt, und die Ehe war allen Berichten nach glücklich. Trotzdem können wir nicht umhin zu denken, dass Racine oft schweren Herzens empfand, welch tiefe Kluft ihn von seiner Frau trennte. Er musste sein geistiges Leben einsam führen; keine Anregung und kein Verständniss von Seiten derjenigen, die ihm am nächsten stand, konnte ihm jemals seine Arbeit erleichtern.

Aber die neue geregelte Lebensordnung wirkte zunächst kräftigend auf ihn ein, gab ihm auch bei Hof eine festere Stellung. Dass er nicht mehr mit dem Künstlervolk lebte, wurde ihm hoch angerechnet. Auf Vorschlag der Marquise de Montespan nahm König Ludwig eine alte Idee wieder auf und ernannte im Oktober 1677 Racine und Boileau zu seinen Historiographen. Schon früher war er zum »Trésorier de France« in Moulins ernannt worden. Mit diesem Amt, das für ihn eine Sinekure war, da er nie nach Moulins ging, war der erbliche Adel verbunden *). Der König zog ihn überhaupt seit jener Zeit in seine engere Gesellschaft, liess sich von ihm vorlesen, und man rühmte die weltmännische Gewandtheit des Höflings. Saint-Simon, der gewöhnlich streng urtheilt, sagt doch, Racine habe im Umgang nie den Literaten, immer nur den gebildeten Mann gezeigt **).

Die Arbeiten, mit welchen sich Racine in den folgenden Jahren beschäftigte, waren unbedeutender Natur und seiner kaum würdig. Der streng jansenistische Geist, der nun in ihm auflebte, vertrug sich doch, scheint es, mit der höfischen Kunst. Im Jahr 1679 gab er die »Oeuvres diverses d'un enfant de sept ans« heraus, die er mit einer Vorrede begleitete. Das Wunderkind war nämlich der junge Herzog Du Maine, der Sohn des Königs und der Montespan, der von Madame de Maintenon erzogen wurde. So gewann Racine gleichzeitig die Gunst der

*) Doch wird Racine's Adel schon früher im Privilegium vor der Ausgabe der Iphigénie 1675 erwähnt.

**) Saint-Simon, Mémoires, B. II, Jahr 1699: „Personne n'avait plus de fonds d'esprit, ni plus agréablement tourné; rien du poëte dans son commerce, et tout de l'honnête homme, de l'homme modeste, et sur la fin, de l'homme de bien.“

herrschenden Favoritin und den Dank der späteren Gemalin des Königs. Für die Schwester der Montespan, die Aebtissin von Fontevrault, übersetzte er das »Gastmahl« des Plato, ja um das Jahr 1680 arbeitete er auf Wunsch der Marquise an dem Text für eine Oper »Phaéton«, vielleicht ungern, aber er fügte sich doch dem Willen seiner Gönnerin. Am meisten beschäftigte ihn das Amt eines Historiographen. Er nahm den Auftrag, eine Geschichte König Ludwig's zu schreiben, sehr ernst, und er sowohl wie Boileau und Pellisson, der ihnen als Mitarbeiter gegeben war, vertieften sich in geschichtliche Studien. Er folgte dem König in mehreren Feldzügen, so 1678 zur Belagerung von Gent und Ypern, und war in dessen Gefolge, als derselbe 1683 das Elsass besuchte. Beidemale war auch Boileau mitgegangen, allein seine zunehmende Kränklichkeit hinderte diesen später, sich wieder anzuschliessen. Racine begleitete den König noch 1683 auf einer Inspektionsreise nach Luxemburg, 1691 zur Belagerung von Mons, 1692 ebenfalls zur Belagerung von Namur und während des Feldzugs im Jahr 1693. Von einzelnen Studien und Vorarbeiten zu der grossen Geschichte, welche Racine und Boileau schreiben wollten, ist nur wenig erhalten, eine Anzahl von Fragmenten und geschichtlichen Aufzeichnungen, Notizen über Reisen des Königs, Anekdoten, geographische Bemerkungen, die vielleicht einmal benutzt werden sollten. Daneben schreibt man Racine die Autorschaft zweier grösseren Aufsätze zu, einer Uebersicht der Kriege Ludwig's und die Geschichte der Belagerung von Namur*). Es ist aber unzweifelhaft, dass die beiden Autoren schon grosse Theile ihrer Geschichte vollendet hatten, da berichtet wird, dass Racine dem König sie vorgelesen und dessen Zufriedenheit erworben habe. Als aber nach Racine's Tod Valincour mit der Fortführung des Werkes an seiner Statt betraut wurde, soll dieser das Manuskript mit sich in sein Landhaus bei Paris genommen haben, und dort sei es, sammt der grossen Bibliothek Valincour's, durch eine Feuersbrunst im Jahr 1726 vernichtet worden**).

---

*) „Précis historiques des campagnes de Louis XIV. depuis 1672 jusqu'en 1678“ und „Relation de ce qui s'est passé au siége de Namur“.

**) Jean Baptiste Henri du Trousset, sieur de Valincour, 1653—1730, schrieb u. A. „Lettres à la marquise de ** sur la princesse de Clèves“, „Vie

König Ludwig belohnte Racine mit freigebiger Hand. Ausser seinem Ehrengehalt, der von 600 Livres allmälig auf 2000 Livres gestiegen war, und neben seinen Einkünften als Trésorier de France, bezog er als Historiograph jährlich 4000 Livres, und der König bewilligte ihm häufig ausserordentliche Gratifikationen. In der Zeit von 1678 bis 1688 empfing Racine auf diese Weise über vierzigtausend Livres.

Mittlerweile stieg die Bedeutung der Marquise de Maintenon, und im Jahr 1684 gelangte sie durch eine geheime Heirat mit König Ludwig zum Gipfel der Macht. Ueber den Einfluss, den sie auf die Geschicke Frankreichs ausgeübt hat, werden wir noch später zu reden haben. Hier genügt es, auf die steigende Strenge hinzuweisen, die bei Hof seitdem herrschte. Ein zelotischer Geist brach sich immer mehr Bahn. Doch waren es nicht die Jansenisten, sondern deren Gegner, die Jesuiten, die an Macht gewannen. Die Zeit der rauschenden Feste war vorüber, und man musste wenigstens äusserlich jeden Anstoss vermeiden. Im Jahr 1684 gründete Mme de Maintenon zu Saint-Cyr in der Nähe von Versailles eine Erziehungsanstalt für Töchter verarmter adliger Familien. Sie behielt sich die oberste Leitung vor und bekümmerte sich fortwährend um die gedeihliche Entwickelung der Anstalt, wie viele ihrer Briefe beweisen *). Die Mädchen wurden streng erzogen, doch wurden sie auch in den Künsten, im Tanzen und Singen unterrichtet,

---

de François de Lorraine, duc de Guise", „Préface du Dictionnaire de l'Académie, édition de 1718", sowie einige Uebersetzungen.

*) Man vergl. Lavallée, Mme de Maintenon et la Maison royale de Saint-Cyr, 2e éd. 1862. — Die Anstalt hatte früher zu Noisy-le-Sec bestanden, wurde aber nach Saint-Cyr verlegt und erweitert. Eröffnet wurde sie daselbst im August 1686. Es befanden sich dort 36 „dames de St. Louis", 24 Schwestern und 250 Zöglinge. Um als Schülerin eintreten zu können, musste ein Fräulein vier Adelsgenerationen auf väterlicher Seite nachweisen. Die Fräulein, die von sieben Jahren an aufgenommen werden konnten, blieben bis zum 20. Jahr. Sie waren in vier Klassen eingetheilt, die sich durch die Farbe ihrer Bänder unterschieden. Die zehn besten trugen ein feuerfarbiges Band und hiessen „les filles de Mme de Maintenon". Bei ihrem Austritt erhielten sie eine Mitgift von 3000 Livres, mit welcher sie sich in einem Kloster einkaufen konnten, wenn sie nicht heirateten. „Ce qui me manque, ce sont des gendres", soll Mme de Maintenon einmal gesagt haben.

da sie ja später in der Gesellschaft ihre Stellung finden sollten. Selbst dramatische Aufführungen wurden beliebt, und Mme de Maintenon versuchte es mit einigen Stücken von Corneille und Racine. Unter anderen spielten die Mädchen die »Andromaque«, und zwar mit solchem Feuer, dass Mme de Maintenon erschrack und alle Stücke der Art verbot. Es blieb daher keine andre Auskunft, als die aufzuführenden Dramen für die Anstalt eigens verfassen zu lassen. Die Vorsteherin, Mme de Brinon, schrieb selbst unschädliche Stücke, aber sie waren gar zu langweilig und seicht. Mme de Maintenon wandte sich darum an Racine mit dem Ersuchen, für ihre Zöglinge zu Saint-Cyr ein passendes dramatisches Werk zu verfassen, und sprach den Wunsch aus, dass er wo möglich einige Lieder einflechte. Racine sah sich durch diesen Auftrag in Verlegenheit gebracht. Sollte er seinen literarischen Ruhm aufs Spiel setzen, indem er für eine Erziehungsanstalt ein nichtssagendes Werk verfasste, und nichtssagend schien es doch werden zu müssen, wenn alle Leidenschaft daraus gebannt war. Boileau rieth seinem Freund den gefährlichen Auftrag abzulehnen, selbst auf die Gefahr hin, sich die königliche Ungnade zuzuziehen. Racine war indessen zu sehr Höfling, um eine abschlägige Antwort zu wagen. Zudem regte sich der dichterische Genius in ihm. Wenn er einen biblischen Stoff behandelte, konnte er vielleicht den Forderungen der Poesie gerecht werden, ohne die Gebote der strengsten Frömmigkeit zu verletzen. Er hatte sich in die Geschichten des alten Testaments vertieft, war mit der hebräischen Poesie vertraut, und die Erzählung von Esther, welche die Juden vor dem Untergang rettet und die Anschläge des bösen Haman vereitelt, schien ihm zur dramatischen Behandlung besonders geeignet. Zudem versuchte er eine Art Chorlieder nach dem Vorbild der griechischen Tragödie einzuführen, ein Versuch, den Schiller, wenn auch in andrer Weise, wiederholt hat. So schuf Racine in seiner »Esther« ein ganz eigenthümliches Stück. Er griff so zu sagen auf die alten Mysterienspiele zurück, deren Naivetät und Einfachheit er beibehielt, dabei aber die ganze Kunst der Diktion entfaltete, und so weit es die Grenzen des frommen

biblischen Schauspiels gestatteten, auch alle Hilfsmittel der modernen Scene benutzte. Doch ist »Esther« nicht nach den Anforderungen, die man gewöhnlich an ein Drama stellt, zu beurtheilen; sie nimmt vielmehr als Dichtung eine abgesonderte Stellung ein.

Die Aufgabe wäre dankbar für den Dichter gewesen, wenn er volle Freiheit gehabt hätte, die Leiden der Juden, die Gewaltthaten der Perser in grossen bewegten Scenen zu zeigen. Hier aber sah sich Racine nicht allein durch die Eigenthümlichkeit der französischen Bühne überhaupt gehemmt; er musste auch noch auf die Verhältnisse von Saint-Cyr Rücksicht nehmen. Er hatte den ganzen Ton des Schauspiels zu mildern. Keine wilde Leidenschaft durfte darin emporflammen, was den Gang des Dramas wesentlich beeinflusste. Um der biblischen Erzählung möglichst treu zu bleiben und dem Stück den Charakter frommer Einfachheit zu wahren, behandelte Racine das Ganze mit einer Art absichtlicher Ungeschicklichkeit, die, genau betrachtet, eine grosse Kunst in sich barg.

So z. B. wird Aman in fast kindlicher Weise als Bösewicht geschildert; der allmächtige Minister ist empört, dass ihm der Jude Mardochée keinen Gruss gönnt und will darum das Volk der Juden vernichten. Die Vertheidigung der letzteren durch Esther ist, wie ihre Anklage gegen Aman, einfach und wenig überzeugend für den, der nicht die biblische Geschichte inne hat. Auch der jähe Sturz Aman's ist kaum motivirt. Der fromme Sinn des Lesers oder Zuschauers muss hier nachhelfen, so wollte es Racine. Was er bot, war ein lyrisches Schauspiel, das in milden Farben, anmuthig und zart, unser Interesse fesselt, wenn es auch nicht kräftig genug ist, um auf der Bühne dramatische Spannung zu erregen. Dazu war es gar nicht bestimmt, und es war ein Irrthum literarischer Pietät, als man »Esther« während der Regentschaft und seitdem von Zeit zu Zeit wiederholt auf die Bühne brachte.

Die Lieder, welche Racine eingelegt hatte, sind zwar nicht mit den griechischen Chorgesängen zu vergleichen, wie der Dichter anfangs beabsichtigte. Dafür athmen sie frommen biblischen Sinn und sind fast ganz auf Worte und Verse des alten Testaments

begründet. Sie besitzen eine Wärme, einen Duft, eine Weichheit und Harmonie der Sprache, wie sie die französische Lyrik bis dahin nur selten gefunden hatte.

Die erste Aufführung der „Esther“ fand am 26. Januar 1689 statt*). Der König, Mme Maintenon und eine kleine Anzahl geladener Gäste wohnten der Vorstellung bei, die ausserordentlich gefiel. Auch die Musik, welche von Jean Baptiste Moreau, dem Organisten von Saint-Cyr herrührte, wurde gelobt. Racine hatte die jungen Künstlerinnen selbst einstudirt, und die ganze Vorstellung war ein literarischer Feingenuss. Die Schönheit der Dichtung, die glanzvolle Ausstattung, die Musik und der Gesang, die Jugend der Darstellerinnen, die vor der höchsten Gesellschaft spielten, alles vereinte sich, um einen unauslöschlichen Eindruck hervorzubringen. „Man hat zu Saint-Cyr die Komödie oder Tragödie von „Esther“ aufgeführt. Der König hat sie wunderbar gefunden, Prinz Condé hat Thränen dabei vergossen. Racine hat nichts gedichtet, was so schön und so rührend ist. Ein Gebet der Esther für Assuérus ist hinreissend.“ So schrieb Frau von Sévigné (28. Januar 1689), als sie von dem Stück nur hatte erzählen hören. Aber der König fand ein solches Gefallen an „Esther“, dass er sich die Vorstellung sechsmal wiederholen liess und jedesmal andre Gäste dazu einlud. Am 21. Februar konnte auch Mme de Sévigné melden, dass sie in Saint-Cyr gewesen war. „Ich kann nicht beschreiben, wie schön das Stück ist; so etwas ist nicht nachzuahmen; ... alles ist einfach, unschuldig, erhaben und rührend“ u. s. w. Der Prolog, den „die Frömmigkeit“ zu sprechen hatte, enthielt eine Huldigung für den König, und in dem ersten Akt waren einige Verse eingeflochten, welche die Anwesenheit des Chors junger Mädchen in Esther's Palast erklären sollten, welche aber zugleich eine deutliche Anspielung auf Saint-Cyr und Madame de Maintenon's Sorge für die Anstalt

*) Man vergl. Mme Caylus, Souvenirs (Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France t. 66). — Lavallée, Mme de Maintenon et la Maison royale de Saint-Cyr. Desgleichen die Memoiren von Louis Racine und die Briefe der Mme de Sévigné aus den ersten Monaten des Jahres 1689. — Achille Taphanel „Le théâtre de Saint-Cyr 1680—1792 (d'après des documents inédits). Paris, Baudry 1876.

enthielt*). Davon ausgehend, fand man noch eine weitere Reihe von Anspielungen. Man sah König Ludwig in Assuérus, in Esther die Marquise de Maintenon. Diese selbst hat sich einmal als Esther bezeichnet. Allein es wäre thöricht, weiter zu gehen und einzelne Worte deuten zu wollen. Wenn Esther zu ihrer Vertrauten sagt, dass sie den Platz der stolzen Vasthi einnehme, so wollte Racine gewiss nicht an Mme de Montespan erinnern; nicht etwa weil er ihr Dank schuldete, sondern weil er als gewandter Höfling jede unliebsame Andeutung vermied**). Ohnehin konnte die Maintenon nicht glauben, dass sie die Stelle einer Montespan einnähme. Noch weniger schmeichelhaft für König Ludwig wären andere Aeusserungen über Assuérus gewesen***). Ist man einmal im Zug solche Anspielungen zu suchen, so sieht man bald auch in Aman den Kriegsminister Louvois, und das Todesurtheil gegen die Juden muss dann wol gar die Aufhebung des Edikts von Nantes oder die Jansenistenverfolgung bedeuten, obwol in beiden Fällen Esther-Maintenon sich der Verfolgten keineswegs annahm. Von solchen unstatthaften Interpretationen muss man ganz absehen.

Für das Frühjahr 1691 arbeitete Racine an einem zweiten biblischen Schauspiel, das abermals in Saint-Cyr aufgeführt werden sollte. Mme de Maintenon hatte ihm den Wunsch ausgedrückt, dass er sich dieser Aufgabe unterziehe, und der Dichter

---

*) Esther I, 1. 101 ff.:

Cependant mon amour pour notre nation
A rempli ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
Dans un lieu séparé de profanes témoins,
Je mets à les former mon étude et mes soins.

**) Esther I, 1. 31:

Peut-être on t'a conté la fameuse disgrâce
De l'altière Vasthi dont j'occupe la place.

***) Esther III, 5. 7, wo Aman sagt:

Le roi, vous le voyez, flotte encore interdit:
Je sais par quels ressorts on le pousse, on l'arrête;
Et fais, comme il me plaît, le calme et la tempête.

Noch stärker I, 3. 17 (Mardochée):

Et le roi, trop crédule, a signé cet édit.

hatte diesmal kein Bedenken getragen. Der Stoff, den er nun zur Behandlung wählte, vereinigte in so glücklicher Weise die Bedingungen eines wahrhaften Dramas und einer fromm religiösen Darstellung, dass er jedem Anspruch hoffte gerecht zu werden. Allein schon während der Arbeit stellten sich Hindernisse entgegen, an die er nicht gedacht hatte. Fromme Gemüther und mehr noch heuchlerische Zeloten hatten das Theaterspiel der Mädchen für sündhaft erklärt; sie fanden, dass sich die Fräulein nicht so vor den Blicken der Höflinge, und sei deren Kreis auch noch so beschränkt, zeigen dürften, dass eine solche Vorstellung Eitelkeit und Gefallsucht in ihnen erwecke. Mme de Maintenon gab diesen Warnungen Gehör. Dass in der steigenden Herrschaft des Fanatismus und der religiösen Heuchelei eine grössere Gefahr lag, als in den Aufführungen zu Saint-Cyr, verstand sie nicht. Es wurde also beschlossen, von einer feierlichen Vorstellung der »Athalie« auf der Bühne der Anstalt abzusehen. Im Januar und Februar fanden in Saint-Cyr einige »Proben« statt, welchen der König beiwohnte, die also wohl schon ohne Stockungen gesprochen wurden, und dann trugen die Mädchen ihr Stück in einem Salon bei Mme de Maintenon vor, ohne Bühne, ohne Dekorationen, ohne Kostüm — als einfache Concertrecitation.

So war die erste Aufführung der »Athalie«, die manche als Racine's bestes Werk betrachten, farblos, und konnte unmöglich in gleichem Grad ansprechen, wie »Esther«. Und doch übertrifft »Athalie« das letztere Stück an poetischer wie dramatischer Bedeutung. Racine hatte die volle Kraft von ehedem wieder gefunden, ja sie zeigte sich in mancher Hinsicht noch mehr gereift. Seine Tragödie behandelt den bedeutungsvollen Kampf zwischen Priesterherrschaft und weltlicher Despotie, zwischen dem jüdischen Monotheismus und dem Baalsdienst. Mächtige Charaktere treten darin feindlich einander gegenüber und die Spannung wächst von Akt zu Akt. Im Vordergrund stehen die beiden Figuren der Athalie und des Joad, und beide sind vollendete Charakterbilder. Athalie, die blutige stolze Königin, erinnert an die finsteren Heroinen Corneille's, ist aber nicht so starr wie diese, sondern zeigt in dem Wechsel ihrer Stimmungen und Entschliessungen, durch ihre abergläubische

Furcht, wie ihre Gefühlsregung für Eliacin eine wahrhafte lebendige Menschennatur. Denn gerade in der Zeichnung solcher complicirten Charaktere war Racine Meister. Athalie gegenüber steht der Hohepriester Joad, überlegenen Geistes und kaltblütig. Er weiss jeden Moment zu benutzen, jede Schwäche des Gegners zu erspähen, selbst zu lügen und zu betrügen, wenn es den Sieg seiner Sache gilt. Auch ihm heiligt der Zweck die Mittel. Gleich das erste Wort, mit dem er Abner's Warnungen wegen des Zorns der Königin empfängt:

D'où vous vient aujourd'hui ce noir pressentiment?*)

ist ironisch kalt. Wol kann er sich begeistern, wenn es seine heilige Sache, die Sache seines Gottes und der Priesterherrschaft betrifft; dann geräth er in Verzückung und verkündet zukünftige Ereignisse**). Aber er ist und bleibt doch der kluge Politiker, der sein Ziel kennt und dessen Kaltblütigkeit über die Leidenschaftlichkeit Athalie's den Sieg davon trägt.

Athalie's Rathgeber ist Mathan, ein abtrünniger Priester, der den Jehovadienst mit dem Dienste Baal's vertauscht hat, und die Königin in ihren Unthaten noch bestärkt, weil er selbst auf diese Weise unentbehrlich wird. In einer berühmten Stelle (III. 3) enthüllt er seinem Vertrauten seinen ganzen Charakter, ohne Scheu und Scham. So prachtvoll diese Selbstcharakteristik auch ist, hat man doch Einwendungen gegen sie erhoben. Man hat die Möglichkeit bestritten, dass ein Mensch einem andern gegenüber sich selbst als so verworfen schildert. Richard III. und Jago kennen ihre schlechte Natur, aber sie gestehen sie nur ein, wenn sie mit sich selbst reden und suchen sich dann noch durch allerlei Vorwände wegen ihrer höllischen Thaten zu entschuldigen. Dem verworfenen Mathau gegenüber erscheint Abner um so sympathischer; er ist der gerade offene Soldat, der nicht lange grübelt, den aber sein Herz zuletzt immer richtig leitet.

---

*) Athalie I, 1. 25.

**) Athalie III, 7. 42:

Cieux, écoutez ma voix; terre, prête l'oreille.
Ne dis plus, o Jacob, que ton Seigneur sommeille.
Pécheurs, disparoissez: le Seigneur se réveille.
Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?
Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé? etc.

Mehr als andre Tragödien Racine's bietet »Athalie« Leben und dramatische Bewegung. Auch in diesem Punkt war Racine nicht so ängstlich, wie seine Nachfolger im 18. Jahrhundert, welche die französische Tragödie mit Recht in Misscredit gebracht haben. Dürfte man überhaupt vergleichen und abwägen, wo eigentlich jede Vergleichung unmöglich ist, so möchte man sagen, dass die Sprache der Franzosen in Athalie ihren Höhepunkt erreicht hat. Racine bedient sich ihrer mit vollendeter Meisterschaft. Wie auf einem musikalischen Instrument weiss er alle Töne in ihr anzuschlagen, die feinste Regung des Gemüths, wie die Hoheit des biblischen Ausdrucks wiederzugeben, und die Worte schmiegen sich wahrhaft den Gedanken an. Um nur auf einige Beispiele hinzuweisen, sei an die feierliche Würde in den Reden Joad's gleich in der ersten Scene des ersten Akts erinnert, welche mit den Worten beginnt:

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots,

oder etwas weiter:

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles? *).

Der Traum, den Athalie erzählt, steht an lebendiger Schilderung dem Bericht Théramène's gleich. Doch kann man den Vorwurf allzu rhetorischer Haltung, den man von mancher Seite gegen den letzteren erhebt, bei der Erzählung Athalie's nicht wiederholen. Hier ist unzweifelhaft alles der Wahrheit entsprechend. Athalie ist so ergriffen von ihrem Traum, dass sie so lebhaft erzählen muss. Und bei aller Erregung ihrer Worte, bleibt die Erzählung massvoll und versucht durch kein unnützes Beiwort zu blenden. Eine ähnliche Bemerkung gilt von den Chorliedern, die oft wie eine Uebertragung der Psalmen lauten. Man hatte schon so oft versucht die Psalmen in französische Verse zu übertragen und war immer gescheitert. Aber erst Racine zeigte, wie man den Geist des Psalmisten auch in einer freien Bearbeitung bewahren kann. Fast aber könnte man über die Kühnheit erstaunen, mit welcher Racine den Hohepriester zu dem jungen

*) Athalie I, 1. 61 und 104 ff.

König reden lässt. Joad spricht dort von der verhängnissvollen Ehre und dem giftigen Reiz der königlichen Macht, von der absoluten Gewalt, welche die Herrscher trunken macht, von der Unterdrückung des Volks, das sich für die Grösse seines Königs opfern muss und zu Thränen und Leiden verdammt ist*). Doch wird die Kühnheit des Dichters weniger gross erscheinen, wenn man sich erinnert, dass König Ludwig den Rathschlägen der Priester gewissenhaft folgte, und dass er die Worte Joad's leicht als eine indirekte Huldigung hinnehmen konnte. Was von den Leiden des armen Volks gesagt wurde, konnte ihn auch nicht rühren, denn er lebte gewiss der Ueberzeugung, dass in Frankreich alles aufs beste stand. In der Rede des Hohepriesters steht kein Wort von den Rechten des Volks, die der junge König achten müsse — und eine solche Lehre hätte allein den Unwillen König Ludwig's erregen können. Allgemeine Gesetze der Moral anzuerkennen, war der Monarch gern bereit, und die Kirche bot ihm nur eine Handhabe mehr, seinen Willen im Lande zur Geltung zu bringen. Ein begeistertes Aufwallen des Gefühls kann »Athalie« natürlich nicht hervorrufen, wie es der »Cid« gethan hatte. Wir können uns für keine der streitenden Parteien erwärmen, für die Königin so wenig, wie für den herrschsüchtigen Priester; und dieser Umstand wirkt immerhin kältend auf uns ein.

---

*) Athalie IV, 3. 81 ff.:

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême;
Qu'aux larmes, au travail, le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné;
Que s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainsi de piége en piége, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos moeurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité,
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.
Hélas! ils ont des rois égaré le plus sage.

So sehr sich Racine in das Studium der Bibel vertieft hatte, die Erinnerungen an die hellenische Poesie konnte er darum nicht ganz verdrängen. Auch seine »Athalie« ist von griechischem Geist angehaucht und man findet sogar unter des Euripides Dramen ein Stück, den Jon, das im Stoff viele Aehnlichkeit mit »Athalie« hat, und das Racine gewiss nicht unbekannt war. Jon ist der letzte Spross seiner Familie und ist durch grausame Verwandte des Throns beraubt worden. Er hätte sein Leben verloren, wenn ihn ein treuer Anhänger nicht im Tempel des Apollo verborgen hätte, wo er im Priestergewand unbehelligt lebt, bis er mit der Hilfe des Gottes die Herrschaft erlangt.

An die Oeffentlichkeit trat »Athalie« im Jahr 1716, noch früher als »Esther«. Man fand damals eine Aehnlichkeit zwischen Joas und dem jungen König Ludwig XV., dem letzten Spross des Königsgeschlechts *), und die Dichtung fand grossen Beifall. Wir bemerken noch, dass verschiedene Komponisten die Chöre der »Athalie« in Musik setzten, zuerst Gossec, dann Boieldieu und zuletzt Mendelssohn, letzterer freilich mit Zugrundelegung eines deutschen Textes.

»Athalie« war das letzte grosse Werk Racine's. Er verfasste später (1694) noch vier fromme »Cantiques« für Saint-Cyr, und auch in ihnen zeigte sich seine Herrschaft über die Sprache. Gelegentlich schnellte er auch ein scharfes Epigramm los, wenn schlechte Tragödien seine Galle erregten. Er bewies damit, dass ihn das Theater noch interessirte, und dass auch sein Selbstbewusstsein unter dem Einfluss seiner Bekehrung nicht gelitten hatte.

Wie hoch er damals in Gunst bei dem König stand, bezeugt wieder Saint-Simon **), welcher erzählt, dass König Ludwig den

---

*) Athalie IV, 3. 20:

Voilà donc votre roi, votre unique espérance.

Dafür wurde die obenerwähnte Rede über die Gefahren des Königthums in den Zeiten der revolutionären Aufregung beklatscht, und im Jahr 1790 bezog das Publikum bei einer Aufführung der „Athalie“ den Vers I, 2. 127:

Confonds dans ses conseils une reine cruelle

mit demonstrativem Beifall auf die Königin Marie Antoinette!

**) Saint-Simon, Mémoires a. a. O.

Dichter oft habe rufen lassen, wenn er allein bei Mme de Maintenon gewesen und keine Geschäfte ihn in Anspruch genommen hätten. Racine hatte die Gabe angenehmer witziger Unterhaltung und war auch bei den Prinzen Condé gern gesehen. Im Herbst 1690 wurde er zum „gentilhomme du roi“ ernannt, was ihn an den engeren Dienst des Königs fesselte.

Mit einem Mal aber trat eine Aenderung in der Stimmung ein, und Racine verlor die Gnade des Monarchen. Ueber den Grund davon sind die Angaben sehr verschieden. Louis Racine erzählt in seinen Memoiren, dass sich sein Vater eines Tags mit Mme de Maintenon über die Leiden des Volks unterhalten habe. Racine habe das grosse Elend den langwierigen Kriegen zugeschrieben und auch von den Mitteln, es zu bekämpfen, gesprochen. Mme de Maintenon habe ihn um schriftliche Darlegung seiner Ideen ersucht. Dieser sei dem Auftrag nachgekommen; der König aber, der die Schrift gesehen habe, habe erzürnt ausgerufen: „Glaubt er alles zu verstehen, weil er gute Verse machen kann? will er Minister werden, weil er ein grosser Dichter ist?“ Mme de Maintenon, so erzählt Louis Racine weiter, habe seinem Vater die Worte des Königs gemeldet und ihm den Rath gegeben, sich eine Zeit lang vom Hofe fern zu halten, die Wolke werde sich schon verziehen.

Louis Racine war beim Tod seines Vaters erst sieben Jahre alt, und man hat daher die Richtigkeit dieser Erzählung in Zweifel gezogen, zumal sich die Denkschrift nirgends gefunden hat und Racine in seinen Briefen ihrer keine Erwähnung thut. Allein Louis Racine hat sich doch gewiss von seiner Mutter und seinen älteren Geschwistern die näheren Umstände erzählen lassen, und wenn er in nebensächlichen Angaben irrt, mag doch die Hauptsache richtig sein.

Die Denkschrift war indessen keineswegs der Hauptanlass für den König, Racine kühler zu behandeln. Ein Brief Racine's an Mme de Maintenon, datirt Marly 4. März 1698, gibt uns eine ganz andere Erklärung.

Racine beschwert sich darin über die Verleumder, die ihn verfolgen. Und doch habe er auf ihren, Mme de Maintenon's Wunsch, mehr als dreitausend fromme Verse gedichtet, aber nicht

gezwungen, sondern aus vollem überzeugten Herzen. Und niemand habe darin jansenistische Ideen zu finden geglaubt. Ebenso denke er stets in Ehrfurcht und Bewunderung an den König und suche diese Gefühle zu verbreiten. Racine geht in seiner byzantinischen Ausdrucksweise so weit, dass er sagt, Gott habe ihm die Gnade erwiesen, ihn nie wegen des Königs oder des Evangeliums erröthen zu lassen. Man kann aus diesen und anderen Aeusserungen schliessen, dass er der Irreligiosität und Auflehnung gegen den König beschuldigt wurde, und dass sich diese schwere Anklage auf seine Verbindung mit Port-Royal und den Jansenisten stützte. »Ich weiss, was Anlass zu dieser Beschuldigung gegeben hat. Ich habe eine Tante, die Oberin in Port-Royal ist, und der ich unendlich verpflichtet bin. Sie lehrte mich in meiner Kindheit Gott kennen, und Gott hat sich ihrer bedient, um mich aus den Verirrungen und dem Elend zu retten, in dem ich fünfzehn Jahre lang verbrachte ... Sie bat mich gelegentlich um meine Dienste *). Konnte ich ihr meine schwache Hilfe verweigern, ohne verächtlich zu werden? Aber an wen wandte ich mich, um diese Hilfe zu erlangen? Ich besuchte den P. de la Chaise, der über meine Offenheit sehr zufrieden schien, mich umarmte und mir für immer seine Freundschaft und seine Unterstützung versprach.«

Schliesslich betheuert Racine, dass er mit keinem Menschen umgehe, der irgend welcher neuen Lehre verdächtig sei. »Ich bin der Ehre beraubt, Sie besuchen zu dürfen. Ich wage fast nicht mehr auf Ihren Schutz zu rechnen.« ... »Ich suchte Trost in der Arbeit, aber welche Bitterkeit erwächst dabei aus dem Gedanken, dass gerade der grosse Herrscher, mit dem ich mich fortwährend beschäftige, mich vielleicht für einen Menschen hält, der seines Zornes würdiger als seiner Güte ist.«

Aus diesem Brief geht klar hervor, dass König Ludwig dem Dichter seine Verbindung mit den Jansenisten übel nahm und dass Neider dies benützt hatten, um seine Stellung zu unter-

---

*) Man hatte die Oberin des Ungehorsams bezüchtigt, da sie gegen die Verordnung der Regierung Novizen aufgenommen hatte.

graben. Es geht aber auch daraus hervor, dass dieser Versuch nur halb gelungen war. Racine sagt selbst, dass der König ihn vielleicht seines Zorns für würdiger als seiner Güte halte. Er kann nicht sagen, dass ihm der König wirklich seine Gunst entzogen habe. Dass er Mme de Maintenon nicht besuchen soll, erklärt sich aus dem schon oben angeführten Rath, eine Zeit lang vom Hof fern zu bleiben, bis das Wetter sich verzogen habe. Racine nahm alle diese Vorgänge bei seiner Reizbarkeit doppelt schwer. Aber wenn man weiter geht und ihn an gebrochenem Herzen sterben lässt, so ist das übertrieben. Es kam nicht einmal zu einer offenen Ungnade. Er gehörte immer zu der intimen Gesellschaft, die zu des Königs Ausflügen nach Marly und Fontainebleau geladen wurde. In einem Brief vom 30. Januar 1699 an seinen ältesten Sohn, der damals als „gentilhomme du roi“ in Versailles wohnte, sprach er von seiner bevorstehenden Fahrt nach Marly. Aber in demselben Brief meldete er auch von einem stechenden Schmerz im Rücken, der ihn bei einem Spaziergang im Tuileriengarten überfallen und zur Heimkehr genöthigt habe. Racine litt schon längere Zeit an einer Leberkrankheit, die ihn auch einige Wochen später, den 21. April 1699, im Alter von 59 Jahren, dahinraffte. Seinem Wunsch entsprechend, wurde er in Port-Royal des Champs bestattet, doch blieb seine Ruhestätte nicht ungestört. Im Jahr 1709 wurde das Kloster daselbst auf Befehl des Königs geschlossen, die Gebäude demolirt, selbst die Gräber nicht verschont. Die Familie Racine erhielt 1711 die Erlaubniss, die Gebeine des Dichters in die Kirche Saint Etienne du Mont übertragen zu lassen.

Racine hinterliess sieben Kinder, zwei Söhne und fünf Töchter. Er war ein vortrefflicher Familienvater und beschäftigte sich eingehend mit der Erziehung und den Studien der Kinder. Ob er immer mit den Lehren einverstanden war, die die Mutter denselben einprägte, lässt sich nicht sagen; wir dürfen es aber bezweifeln, wenn wir lesen, dass Mme Racine ihrem ältesten Sohn 1698 vorwurfsvoll schrieb: „der Kleine verspricht, dass er nie ins Theater gehen will, wie du, aus Furcht vor der Verdammniss.“

Von den Töchtern heiratete nur eine, von den andern traten zwei ins Kloster. Der älteste Sohn, Jean Baptiste Racine, widmete sich der Diplomatie, war eine Zeit lang Gesandter im Haag und in Rom, gab aber seine Laufbahn bald auf und lebte ganz in der Stille, nur für sich und mit seinen Büchern, bis zum Jahr 1747.

Der zweite Sohn, Louis, das jüngste der Kinder, war 1692 geboren. Anfangs für den geistlichen Stand bestimmt, änderte er noch rechtzeitig seinen Entschluss, wurde Inspektor, später Direktor im Finanzdepartement, und lebte der Reihe nach zu Marseille, Lyon, Soissons und andern Städten. Trotz Boileau's Abrathen versuchte sich mit poetischen Arbeiten. Sein Hauptwerk war ein Lehrgedicht »La Religion«, das 1742 gedruckt wurde, aber schon früher entstanden war. Auch schrieb er die schon erwähnten »Mémoires sur la vie de Jean Racine« (1747), sowie die »Remarques sur les tragédies de J. Racine« (1752). Von Natur still und etwas schwerfällig, hatte er als Träger eines grossen Namens einen bösen Stand. Er starb 1763, nachdem ihm sein einziger Sohn im Alter von 21 Jahren 1755 in Cadix in den Tod vorausgegangen war. An dem Tag, da die Stadt Lissabon durch ein furchtbares Erdbeben zerstört wurde, wogte eine ungeheure Flutwelle auch über den Hafen von Cadix, an dessen Ufer der junge Racine sich erging, und riss ihn mit sich fort in die Tiefe. Man hatte die grössten Hoffnungen auf ihn gesetzt und glaubte die poetische Begabung des Grossvaters in ihm wieder zu finden.

# V.

# Der Charakter der französischen Tragödie.

In den folgenden Seiten wollen wir versuchen, den Charakter der französischen Tragödie zu erklären und dadurch zum besseren Verständniss derselben beizutragen. Da zeigt sich zunächst ein merkwürdiger Gegensatz in ihr. Sie scheint dem nationalen Geist völlig entfremdet, und doch trägt keine Gattung der französischen Dichtung deutlicher das Gepräge nationaler Eigenthümlichkeit. Das letztere übersieht man zu leicht, und doch liegt gerade darin ein Hauptgrund für die unfreundliche Stimmung, die man seit längerer Zeit im Ausland der französischen Tragödie entgegenbringt.

Denn je mehr ein Literaturwerk dem innersten Wesen des Volks entspricht, bei dem es entstanden ist, um so schwieriger wird es oft für die Fremden, dasselbe unparteiisch zu würdigen, geschweige denn, ihm eine gewisse Sympathie entgegenzubringen. Freilich zieht auch hier, wie so oft, das bessere Verständniss ein lebhafteres Gefallen nach sich.

In dem Verlauf unserer langen Arbeit schien uns keine Aufgabe wichtiger, als die, die uns jetzt beschäftigen soll, keine aber auch weniger leicht. Wie viel Freunde der französischen Literatur haben es schon versucht, sich mit den Tragödien Racine's zu befreunden, und wie viele — wir sprechen hier zunächst von den Nichtfranzosen — haben das Buch bald wieder weggelegt, gelangweilt, gereizt, müde der galanten Helden und seufzenden Liebhaber. Sie erklären dann die klassische Tragödie der Franzosen für ein Unding an Steifheit und Schwulst, eine poetische Verirrung, wobei es nur merkwürdig bleibt, dass nicht allein die Franzosen, sondern die ganze gebildete Welt sich diese verachtete Tragödie fast anderthalb Jahrhunderte hat gefallen lassen.

Es liegt uns fern, in dem vorliegenden Abschnitt eine Apologie der französischen Tragödie zu versuchen. Sie braucht keine solche. Wir wollen auch keine unbegrenzte blinde Be-

wunderung für sie erwecken, was ohnehin unmöglich wäre. Aber wir wollen versuchen, ihre Bedeutung, ihre Kraft und Schönheit hervorzuheben, ohne ihre schwache Seite zu verbergen, und hoffen somit den Leser mit dem innersten Wesen der französischen Tragödie vertraut zu machen. Denn wenn ein jeder, der die französische Sprache leidlich versteht, über einen modernen französischen Roman oder ein modernes Schauspiel mit mehr oder weniger Befugniss urtheilen kann, so entzieht sich die Tragödie doch völlig seinem Bereich. Nur wer in den Geist der hellenischen Sprache wirklich eingedrungen ist, kann über die Schönheit und Hoheit der Sophokleischen Dichtungen mitreden, und nur derjenige kann Racine's eigenthümliche Grösse verstehen, der sich in ernstem Studium bemüht hat, den Geist der französischen Sprache zu erfassen.

Bevor wir jedoch von der Meisterschaft Racine's über die Sprache handeln, wollen wir zunächst einige allgemeine Gesichtspunkte ins Auge fassen. Wir erinnern zunächst daran, dass es in der Tragödie zwei gleich berechtigte, gleich hochstehende Richtungen gibt. In der einen herrscht eine mehr idealistische, in der andern eine mehr realistische Richtung vor. Beide wollen ein Abbild des Lebens geben; beide wollen bedeutende Menschen im Kampf mit einem feindlichen Schicksal zeigen. Aber sie versuchen die Lösung dieser Aufgabe, die ihnen gemeinsam ist, auf verschiedne Weise. Die ideal gehaltene Tragödie strebt vor allem darnach, ein Kunstwerk in harmonisch schöner Form zu geben; sie hebt die Menschenwelt, so zu sagen, in eine höhere Sphäre. Sie verlangt Wahrheit im Ausdruck des menschlichen Fühlens und Denkens; ihre Charaktere müssen der Natur getreu sein. Aber sie beobachtet eine gewisse Zurückhaltung in der Sprache, sie vermeidet Dinge zu berühren, die zur gewöhnlichen täglichen Ordnung des Lebens gehören. Sie strebt nach Wahrheit, aber zugleich auch nach Adel und vornehmer Haltung in der Sprache. Selbst der Mann aus niederem Stand spricht eine poetische Sprache, und die Verschiedenheit des Standes und der Bildung wird dabei nur leicht angedeutet*).

*) Aristoteles Poetik 15 (übers. v. M. Schmidt): „Da aber die Tragödie edlere Naturen als uns darstellt, nehme sich der Dichter die tüchtigsten Porträt-

Dieser Richtung folgte vor allen die griechische Tragödie, dann überhaupt die Tragödie der romanischen Völker. Bei aller Freiheit, welche die Spanier für ihre Bühne forderten, verlangten sie doch im Schauspiel eine getragene poetische Sprache. Auch Goethe und Schiller sind hier mit einigen ihrer Werke zu erwähnen. »Iphigenie« und »Tasso« sind so wenig realistisch gehalten wie die Landleute im »Tell« und in der »Jungfrau«. Verhält es sich doch ähnlich so in der bildenden Kunst. Der Bildhauer schafft Figuren über Lebensgrösse, die doch in jeder Muskel, jeder Linie der Natur entsprechen müssen. Die Pferdebändiger des Pantheon sind stilvoll schön, Menschen und Thiere sind in diesem Fries des Phidias wahr und voll Leben, und doch verletzt keine Linie, kein Zug von hässlichem Naturalismus unser Auge.

Gegenüber der idealistischen Tragödie steht die realistische, gegenüber Sophokles sehen wir Shakespeare. In der realistischen Tragödie hemmt keine Rücksicht auf die Form; ist sie nicht stilvoll, so ist sie doch gewaltig, erschütternd; sie mischt Hässliches und Schönes, bringt Fürsten und Könige auf die Bühne, aber auch rohen Pöbel. Farbenvoll, reich an Abwechslung, Bewegung und packendem Effekt, häuft sie Begebenheit auf Begebenheit, lässt sie die Leidenschaften rasen und enthüllt die innersten Vorgänge der Menschenbrust. Beide Gattungen der Tragödie haben ihre Grösse, wie ihre Schwäche. Die eine geräth leicht in Affektation und hohle Schönrednerei, die andre in plumpe, selbst widrige Uebertreibung.

Man soll die beiden Gattungen nicht feindlich einander entgegenstellen. Produkte verschiedner Länder und anders gearteter Völker, erheben sie Anspruch auf gleiche Beachtung. Es kommt hierbei nicht in Betracht, dass die moderne Zeit, die dem krassen Naturalismus auf so manchen Gebieten huldigt, sich mehr von der realistischen Manier angezogen findet. Der Geschmack der Menschen wechselt, wie die Geschlechter. So rollt

---

maler zum Vorbild, und wie diese die individuellen Züge sprechend ähnlich und doch verschönert wiedergeben, verfahre er seinerseits bei Darstellung zorniger oder leichtsinniger oder mit andern ähnlichen Charakterfehlern behafteter Leute so, dass sie trotz dieser Eigenschaften noch edel bleiben."

auch die Woge des Meeres in einem Augenblick mächtig empor, um gleich darauf in sich selbst zu versinken und einer andern Platz zu machen. Aber wie das Wogenspiel nur die Oberfläche des Oceans bewegt, und er selbst in seiner Grösse derselbe bleibt, so erhält sich auch trotz des ewigen Wandels im Geschmack alles was wahrhaft schön ist, in ewiger unerschütterlicher Hoheit. Die Zeit mag noch fern sein, aber sie wird wieder kommen, wo man sich dankbar der idealistischen Tragödie wieder zuwendet*).

Wir haben uns hier nur mit dieser letzteren zu beschäftigen. Innerhalb ihrer Grenzen gibt es noch einen weiten Raum für verschiedenartige Gestaltungen. Nach der griechischen Tragödie folgte die französische, und es wird uns zunächst von Interesse sein zu sehen, wie sich die letztere zu ihrem Vorbild verhielt. Denn dass die griechische Tragödie den französischen Dichtern, besonders Racine, als Muster vorschwebte, ist zweifellos. Eine gewisse Aehnlichkeit besteht, doch ist sie mehr scheinbar als wirklich. Die klassische Tragödie der Franzosen war von den Griechen inspirirt, allein sie entwickelte sich zu einer selbständigen Kunstform. Ueberhaupt steht das moderne Theater auf andrer Grundlage und ist aus andern Verhältnissen erwachsen.

Das griechische Theater war vor allem national volksthümlich, die Sagen und Heldengeschichten, die es behandelte, waren den Zuschauern bekannt und verständlich. Der Stoff konnte

---

*) In den Questions sur l'Encyclopédie, Artikel „Art dramatique" hat Voltaire den Beginn der Racine'schen „Iphigénie" einer Scene aus „Hamlet" gegenüber gestellt. Arcas sagt dort zu Agamemnon:

> A peine un faible jour vous éclaire et me guide.
> Vos yeux seuls et les miens sont ouverts en Aulide.
> Auriez-vous dans les airs entendu quelque bruit?
> Les vents vous auroient-ils exaucé cette nuit?
> Mais tout dort, et l'armée et les vents et Neptune.

In Hamlet (I, 1) fragt Bernardo den wachehabenden Francisco:

> Have you had quiet guard?

worauf dieser antwortet:

> Not a mouse stirring.

Voltaire's Urtheil fällt natürlich gegen Shakespeare aus und ist ungerecht. Aber die Vergleichung der beiden Stellen ist doch von Interesse.

dem athenischen Publikum kaum etwas neues bieten, und es war hauptsächlich die Behandlung des Stoffs, welche interessirte.

Die französische Tragödie erscheint dagegen von jedem volksthümlichen Element gelöst. Das bildet eine wesentliche Schwäche für sie. Sie war nicht aus den alten Volksschauspielen entstanden, behandelte keine Helden und Heldenthaten, die dem Volk theuer waren, sondern hatte sich allmälig in entgegengesetzter Richtung entwickelt. Sie führte fast immer in die alte Welt der Griechen und Römer zurück, für die sich die Gebildeten, nicht aber das Volk erwärmen konnte. Was war ihm Hekuba, Orest und Iphigenie? Da nun die französische Tragödie nicht national französisch sein konnte, entäusserte sie sich zunächst jeder Nationalität. Ihre Griechen sind keine Griechen, ihre Römer keine Römer. Jede nationale Eigenthümlichkeit wurde abgestreift, so dass nur das reine Menschenthum übrig blieb. Wie die Franzosen des 17. Jahrhunderts die menschliche Natur mit besonderem Scharfsinn ergründeten, so fand auch die französische Tragödie als ihre Hauptaufgabe, Menschen zu zeichnen, die von jedem realen Boden, jeder historischen Verbindung gelöst, allen Zeiten verständlich sein sollten. Das ist aber ein so echt national-französischer Zug, und entspricht so völlig der Tendenz des 17. Jahrhunderts, dass die Tragödie damit wiederum, wenn auch in anderm Sinn, eminent national wurde. Denn sie entsprach damit der allgemeinen Richtung der Geister. Diese Manier barg freilich grosse Gefahren in sich, und erklärt es, warum die Tragödie nach Racine so schnell alles Leben einbüsste.

Der eine, so eben angeführte Unterschied würde schon hinreichen, eine innere Verwandtschaft der griechischen und französischen Tragödie als zweifelhaft erscheinen zu lassen. Dazu kommt aber noch der Gegensatz der Ideen und Anschauungen. Wenn die französische Tragödie auch dieselben Stoffe behandelte, wie die griechische, so konnte sie sich doch nicht in die antike Denk- und Gefühlsweise versetzen, konnte sie das Publikum nicht dazu zurückschrauben. Und doch lassen sich die Dramen der Alten, sowie ihre Sagen, ohne Kenntniss des antiken Glaubens gar nicht würdigen. Die Lehre von dem Willen der Götter, die die Menschen absichtlich zu irrigem oder sündhaftem Thun ver-

leiten und sie dann verderben, widerstrebt uns geradezu. Ein Oedipus ist nach unseren heutigen Ideen keine Figur mehr für dramatische Behandlung. Auch die Rache erscheint den Alten noch als eine Pflicht. Sophokles lässt den blinden König Oedipus in Kolonos ausrufen:

Wie mag ich hier verwerflich sein,
Der Böses wieder ich vergalt, was mir geschah*).

Vor allem aber zeigt sich der Geist der modernen Zeit im Gegensatz zu dem der Alten, wenn man die Stellung der Frau vergleicht. Den Hellenen war die moderne romantische Liebesschwärmerei unbekannt; sie waren weit entfernt von der Huldigung, die man der Frau im Abendland seit dem Mittelalter darbringt. Es gab bei den Griechen nichts, was sich der modernen »Gesellschaft« vergleichen liesse. Die Frau galt nichts ausser dem Hause, und wurde kaum beachtet. »Wir Weiber sind ein Uebel für die Menschen!« lässt Euripides seine Andromache ausrufen (v. 269). Sophokles hat freilich in Antigone ein edles Frauenbild geschaffen. Sie erklärt, dass sie »nicht mitzuhassen, sondern mitzulieben« da sei; ihr Bräutigam tödtet sich an ihrer Seite aus Verzweiflung über ihren Tod, und der Chor singt sein berühmtes Lied »O Eros, Allsieger im Kampf!« Trotzdem tritt Antigone nicht aus dem Kreis der altgriechischen Anschauungen und Empfindungen heraus. Sie zeigt dieselben nur in ihrer reinsten Form.

So sehen wir denn wieder einen Gegensatz stärkster Art. Denn das moderne Drama bringt die Ideen der modernen Kulturwelt zur Anschauung, und räumt darum auch der Frau eine andre Stelle ein, als die Alten. Man bedenke ferner die Verschiedenheit der beiden Theater, des antiken und des modernen, in ihrer äusseren Einrichtung und Gestaltung. Die riesigen Schauspielhäuser der Alten, welche einer ganzen Stadtbevölkerung Platz boten und ohne Dach, nach oben offen waren, forderten auch mächtige, über Lebensgrösse erscheinende Schauspieler. Diese halfen sich, indem sie auf dem Kothurn einherschritten,

---

*) Sophokles, Oedipus in Kolonos, v. 62 und 63. Uebersetzung von G. Thudichum.

sich kunstvoll kleideten, um mit entsprechend breiterem Körper aufzutreten. Sie trugen Masken mit Schallinstrumenten, damit ihre Stimme weiter reichte und im ganzen Haus verstanden wurde. Bei dieser Einrichtung aber kann der Vortrag der Schauspieler kaum anders als recitativisch gewesen sein, wozu ja auch die vielfache Einschaltung von Musik, Gesang und Tanz vortrefflich stimmte. Selbst die Hauptpersonen scheinen oft eine Art Arie vorgetragen zu haben*). Von Realismus im heutigen Sinne des Worts, von einem Streben, die Vorgänge des gewöhnlichen Lebens getreu wiederzugeben, war jedenfalls keine Rede; die antike Tragödie hob auch schon durch die äussere Darstellung ihr Publikum in eine höhere, idealere Welt.

Wie anders hat sich das moderne Theater gestaltet! Statt der grossen Häuser baute man kleine Säle; statt seltener Vorstellungen an grossen Festen spielte man fortwährend, fast alltäglich. Vortrag und Spielweise änderten sich dem entsprechend. Bedenkt man diese Grundverschiedenheit, so erschrickt man fast über die Kühnheit, mit der die französische Dichtung es unternahm, die antike Tragödie auf die moderne Bühne zu übertragen, den Geist der alten hellenischen Dichtung wieder aufleben zu lassen. Die Aufgabe, die sie sich damit stellte, war nicht zu lösen und wurde für sie ein Grund vielfacher Hemmungen.

Zudem hatte man von dem Geist des antiken Griechenthums doch nur eine in vieler Hinsicht irrthümliche Vorstellung.

Als die Renaissance den modernen Völkern die Grösse und Schönheit der alten Welt erschloss, machte man sich ein Ideal von den Menschen jener Zeit, ihrer Kunst und Dichtung, das der Wirklichkeit nicht überall entsprach. Masshalten im Denken, Reden und Thun, allseitige Harmonie erscheint seitdem als das Hauptgebot der alten Welt. Aber das Bild, das man uns so von den Hellenen entwirft, ist akademisch zugestutzt. Die griechischen Heroen, die Frauen der Sage erscheinen in der griechischen Dichtung, also auch in der Tragödie, durchaus nicht so stilvoll und wissen nicht immer Mass zu halten. Des Sophokles Klytemnestra und Electra sind leidenschaftliche, von

*) Man vergleiche z. B. Euripides Andromache I, 3.

wildem Hass erregte Frauen; Mutter und Tochter verfolgen einander mit den grimmigsten Reden, und die letztere fleht Gott Apollo um Hilfe für Orestes an, während dieser die Mutter ermordet! Bei Iphigeniens Namen erhebt sich vor unserem geistigen Auge das Bild der Jungfrau, wie Goethe sie gezeichnet; die griechische echte Iphigenie, die des Euripides, kennt nichts Schöneres, als die Rache an den Feinden, und sie klagt, dass ihr diese versagt ist:

> Ach, keinen Lufthauch sandte Zeus bis diesen Tag,
> Kein Segel, das durch's Symplegaden-Felsenthor
> Nach Tauris brachte Helene, meine Mörderin,
> Sammt Menelaos, dass sie meine Rach' ereilt,
> Gelohnt ein hiesig' Aulis für das dortige*).

Noch leidenschaftlichere Menschen finden wir in anderen Werken der griechischen Tragiker. Aber von diesem wilden gewaltthätigen Geist will die herkömmliche Auffassung nichts wissen; in der modernen Kunstanschauung gilt die Antike als massvoll und harmonisch. Wir möchten sie kaum anders. Weder möchten wir Racine's Andromaque noch Goethe's Iphigenie den gleichnamigen Heroinen des Euripides ähnlicher. Die Zornesreden, in welchen sich diese in der griechischen Tragödie ergehen, würden uns in den modernen Stücken verletzen, gerade weil sie trotz ihres Namens und verschiedner äusserlicher Zuthat modern sind. Es ist unmöglich, den alten griechischen Sinn in den Menschen der modernen Welt zu erwecken; jeder Versuch, die alte Zeit, die alte Sage künstlerisch zu behandeln, wird immer nur ein Werk zu Tage fördern, das modern gedacht und empfunden ist.

Was konnte also die französische Tragödie von den Griechen entlehnen? Ausser dem Stoff und dem Princip der idealistischen Behandlung, lernte es von ihr besonders die Werthschätzung der künstlerisch bearbeiteten Form, der hoheitathmenden Sprache, sowie eine Reihe mehr äusserlicher Bestimmungen. Zu diesen letzteren gehörten das Gesetz der drei Einheiten, und die Regel, jede gewaltsame Handlung von der Bühne fernzuhalten.

---

*) Euripides, Iphigenie in Tauris, v. 347 ff. Uebersetzung v. J. Minckwitz.

Die Griechen kannten bereits die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit. Zwar beachteten sie dieselbe nicht immer, wie z. B. Euripides in seiner »Andromache« zwei fast selbständige Stücke aneinander reihte, doch überschritten sie nie eine gewisse Grenze, und am wenigsten wagten sie, in einer Dichtung zwei Handlungen mit einander zu mischen, und neben einander herzuführen, wie es Shakespeare so gern that — man denke an Lear und die darin verflochtene Glostertragödie. Auch beobachteten sie gern die Einheit des Orts, sahen aber auch in ihr kein unabänderliches Gesetz. Der »Aias« des Sophokles spielt zuerst vor dem Zelt des Helden, dann in einer einsamen Gegend am Meer. Aber es galt doch als Regel, dass die Einheit des Orts möglichst gewahrt bleibe, auch wenn die Wahrscheinlichkeit etwas darunter leiden sollte. Bei Sophokles verschwören sich Elektra und Orestes auf offenem Platz vor dem Königspalast; in Gegenwart des Chors sprechen sie von ihrem Vorhaben, die Mutter zu tödten, und diese unwahrscheinliche Offenherzigkeit erregte kein Bedenken bei den Athenern. Erst die neuere Zeit, welche die poetische Wahrheit so oft der gewöhnlichen Wahrscheinlichkeit aufopfert, wurde auch in dieser Hinsicht kritisch. Wol noch genauer wahrten die alten Tragiker die Einheit der Zeit. Aristoteles sagt ausdrücklich, dass die Tragödie beflissen sei, den Zeitraum eines Tages als Dauer der Handlung innezuhalten*). Die Beobachtung der drei Einheiten sollte man also der französischen Tragödie nicht als ein Verbrechen anrechnen, und mit ihr nicht strenger ins Gericht gehen, als mit den Griechen. Wenn die französische Tragödie mehr durch diese Regeln geschädigt erscheint, liegt der Grund in andern Verhältnissen. Das griechische Drama bewahrte sich trotz der Einheiten grössere Beweglichkeit, und die Einführung des Chors half über die drohende Monotonie hinaus. Dessen Aufgabe fällt bei den französischen Tragikern fast immer den Vertrauten zu, die nicht anders als kältend einwirken können. Der Chor zerstörte allerdings den Eindruck der realen Wirklichkeit, aber er

---

*) Aristoteles Poetik 5.

hob gleichzeitig das ganze Drama in eine höhere und freiere Sphäre. Er belebte es und gab ihm Farbe und Abwechslung.

Auch jene andre Regel, die wichtigen Vorgänge und besonders die Katastrophen nur erzählen zu lassen, ist von der griechischen Tragödie übernommen worden. Wenn man nun den Franzosen oft als Fehler vorwirft, was man bei den Griechen natürlich und schön findet, so wirkt dabei etwas Vorurtheil mit. Doch ist nicht zu verkennen, dass die französische Tragödie mit ganz besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Losgelöst von jedem volksthümlichen Streben, behandelte sie fremde Stoffe, aber im Sinne der modernen Anschauungen, und die strengen Gesetze, welche sie nach dem Vorbild der Griechen beobachtete, waren doppelt hart, weil sie nur willkürliche Hemmungen zu schaffen schienen. Wenn nun die französische Tragödie trotz dieser Hindernisse sich zu einem wahrhaften Kunstwerk aufschwang, wird das Genie, das sie so hoch führte, um so weniger bezweifelt werden können.

In welcher Form die dramatischen Dichtungen auch auftreten mögen, die höchste und erste Forderung, die man an sie alle stellen muss, bleibt die Wahrheit der Charakterzeichnung und der Empfindungen. Ist diese Wahrheit vorhanden, finden wir in einer Tragödie wirkliche, lebendig empfindende Menschen, Leidenschaften, die aus der Tiefe des Herzens stammen, sehen wir diese verschiedenen Charaktere in einem grossen ethischen Konflikt, so ist eine Hauptaufgabe des Werks gelöst. Mag der Geschmack wechseln; was ewig wahr und schön ist, wird von den Launen des Tags nicht berührt, und der Dichter ist für alle Zeiten gross, dem es gelingt, in seinen Werken das rein Menschliche festzuhalten und zu betonen.

Ein solcher Dichter war unstreitig auch Racine. La Bruyere's bekanntes Wort, dass Corneille die Menschen gezeichnet habe, wie sie sein sollten, Racine aber wie sie sind, ist überaus treffend *). Racine hat die Menschennatur in ihren innersten Regungen belauscht; er ist bis auf den Grund des Herzens gedrungen und hat sich als ein Meister der Charakteristik erwiesen. Seine Vor-

*) La Bruyère, les Caractères, t. I „des ouvrages de l'esprit“ n. 54.

gänger verstanden es wol, ihre Personen in der Leidenschaft zu zeichnen, wie sie in wildem Ausbruch gegen sich selbst oder andere toben, aber es fehlte ihnen die Kunst der Schattirung. Und doch sind die Menschen nicht abwechsend ganz Zorn oder ganz Ruhe; ihre Gedanken wogen auf und ab, widerspruchsvoll und unruhig, ihre Empfindungen sind gemischt. Der Dichter muss diese feinen Uebergänge im Gefühls- und Gedankenleben auch an seinen Personen zu zeigen verstehen, und gerade darin erweist er seine Kunst. Vergleichen wir z. B. die Art, wie die früheren Tragiker die Eifersucht darstellen und wie Racine sie malt. Rotrou schildert in seinem berühmtesten Stück, dem „Venceslas" den Prinzen Ladislas von Polen als einen Mann unbändiger Leidenschaft. Er wirbt um die Hand einer vornehmen Dame, Cassandre. Diese aber theilt ihm mit, dass sie schon verlobt ist, und rühmt ihren Bräutigam, der keinem nachstehe. Darüber geräth der Prinz in Zorn und in seiner Eifersucht versteigt er sich zu wilden Drohungen:

Dies kühne Wort wird ihm das Leben kosten,
Und in sein Blut, das Euch so edel dünkt,
Wird dieses Schwert sich, Rache heischend, tauchen.
Nichts mehr von Achtung heiliger Gesetze!
Fort Weisheit! fort Vernunft, die ich so oft
Befragt! kein eitler Wunsch beseele mich!
Wo jede Hoffnung sinkt, stirbt auch die Liebe.
Unwürdig seid Ihr meiner Herzensneigung!
Zu lang schon litt ich unter Eurem Hochmuth,
Ich hätt' Euch kennen, und die falsche Lockung
Vermeiden sollen Eurer kalten Schönheit.
— — — — — — — — — — — —
Von heute an verzichte ich auf Euch.
Mein Geist stimmt mit dem Herzen und den Augen,
Ich hasse Euern Anblick gleich dem Tod*).

*) Rotrou, Venceslas II, 2. 114:
Insolente, ce mot lui coûtera la vie;
Et ce fer, en son sang si noble et si vanté
Me va faire raison de votre vanité,
Violons, violons des lois trop respectées,
O sagesse, ô raison! que j'ai tant consultées!
Ne nous obstinons point à des voeux superflus;
Laissons mourir l'amour où l'espoir ne vit plus.
Allez, indigne objet de mon inquiétude:

Das ist grob, verräth aber nichts von den Wallungen des Gefühls, von dem Auf- und Abwogen der Leidenschaft. Pierre Corneille war grossartig, wenn er das Aufflammen des Zorns, der Verzweiflung oder des Heroismus malte; aber auch er schilderte hauptsächlich den plötzlichen gewaltigen Ausbruch und kannte die leisen Uebergänge weniger. Selten hat er die Zeichnung der Eifersucht versucht. In »Cinna« vertraut Maxime, ein Verschworner, einem Freund das Geheimniss seiner Liebe zu Émilie an. Er weiss, dass sie von Cinna geliebt wird und diesem Erhörung zugesagt hat, wenn die Verschwörung gelingt. Maxime quält sich darum in seinem Herzen mit Widerspruch und Zweifel:

— — Ja, ich gesteh's, ich liebe sie.
Bis jetzt verbarg ich glücklich meine Neigung.
Bevor ich ihr mein Herz eröffnete,
Gedacht' ich eine grosse That zu thun
Und ihre Liebe so mir zu verdienen.
Doch seh' ich nun, wie er mit meiner Hilfe
Sie mir entreisst, wie mir sein kühner Plan
Die Hoffnung raubt — und dennoch stütz' ich ihn!
Ich fördre, was ihm nützt und was mich tödtet.
Ich selber biete ihm die Waffe dar.
In solches Unheil stürzt mich meine Freundschaft*).

Maxime ergeht sich hier in Antithesen. Er spielt mehr mit seinem Schmerz, als dass er ihn zum lebhaften Ausdruck brächte, und seine Worte wecken kein Mitgefühl in uns. Wie anders glüht die Leidenschaft in Racine's Hermione, die die Qual der Eifersucht in vollster Gewalt zum Ausdruck bringt.

Im Beginn des zweiten Aktes kommt sie, düster und fast willenlos.

Ich thue, wie du wünsch'st. Er möge kommen,

sagt sie zu ihrer Vertrauten Cléone, die eine Besprechung mit Oreste vermitteln will. Doch sie kennt sich, sie ahnt die Stürme,

---

J'ai trop longtemps souffert de votre ingratitude;
Je vous devois connoître, et ne m'engager pas
Aux trompeuses douceurs de vos cruels appas.
— — — — — — — — — — — — —
D'aujourd'hui il renonce au joug de votre empire,
Et qu'avec ma raison mes yeux et lui d'accord
Détestent votre vue à l'égal de la mort.

*) Corneille, Cinna III, 1. 12 ff.

die ihr Gemüth so leicht durchtoben, und ihr weiteres Wort klingt ernst:

Doch folgt' ich meinem Sinn, säh ich ihn nicht*).

Man hört schon fast das Rollen des nahenden Ungewitters und es bedarf nur weniger Worte, um Hermionens Zorn zu entflammen. Sie hat einst Oreste abgewiesen und fühlt sich nun in ihrem Stolz verletzt, dass sie vor ihm selbst als Verschmähte erscheinen soll. Sie spricht von ihrem Hass gegen Pyrrhus:

Ob ich ihn hasse! meine Ehre fordert's,
Da er vergisst, wie warm ich für ihn fühlte.
Er war mir theuer, und verrieth mich doch!
Ich liebte ihn zu sehr, als dass ich ihn
Jetzt nicht von Herzen hasste — —**).

Doch sie weiss, dass sie nicht die Wahrheit spricht und in ihrem Herzen die Liebe zu Pyrrhus noch immer herrscht. Im Augenblick, da sie sich selbst zum Hassgefühl aufstachelt, da sie erklärt, den Treulosen verachten und fliehen zu wollen, hält sie inne. Wenn Pyrrhus doch noch reuig zurückkehrte? Wenn er wollte . . . Aber nein, er denkt nicht daran, und in diesem bitteren Bewusstsein und von dem Wunsch nach Rache beseelt, empfängt sie Oreste. Ihn, den sie einst gekränkt hat, gilt es nun zu gewinnen. Er soll nichts von der Fortdauer ihrer Neigung zu Pyrrhus wissen und selbst wieder Hoffnung schöpfen. Die stolze Hermione wird zwar nicht zur geschmeidigen, schmeichelnden Zauberin, die ihr Opfer bestrickt, aber sie findet doch auch gleissnerische Worte und gibt zu verstehen, dass sie Oreste oftmals an ihre Seite gewünscht habe. Dieser schlägt ihr vor mit ihm Epirus zu verlassen und die Griechen zu einem Rachekrieg gegen Pyrrhus aufzurufen. Was kann sie Besseres wün-

---

*) Racine, Andromaque II, 1. 1:
Je fais ce que tu veux. Je consens qu'il me voie.
— — — — — — — — — — — — — —
Mais si je m'en croyois, je ne le verrois pas.

**) Andromaque II, 1. 29 ff.:
Si je le hais, Cléone! Il y va de ma gloire
Après tant de bontés tout il perd la mémoire.
Lui qui me fut si cher et qui m'a pu trahir!
Ah! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr.

schen, als solche Rache — wenn sie wirklich hasst? Aber sie zaudert. Sie verräth ihre innersten Gedanken, indem sie nicht an ihre Rache, sondern an den Sieg ihrer Nebenbuhlerin denkt:

Wie aber, Fürst, wenn er Andromache
Als Gattin heimführt?

Kaum sind ihr diese Worte entschlüpft, fühlt sie, dass sie zu viel gesagt, und fast verlegen sucht sie nach einer Begründung dafür:

— — — — — Bedenkt die Schande,
Wenn einer Phrygerin er sich vermälte!

Wäre Orest nicht selbst eifersüchtig, könnte er ihr glauben. So aber durchschaut er sie und antwortet ihr enttäuscht, mit einem Anflug trüber Ironie *).

Die ganze Unterredung entspricht nicht dem griechischen Charakter, und ein liebender Oreste stimmt nicht mit unserer Kenntniss der alten Sage überein. Das haben wir schon bei der Besprechung des Stücks gesagt. Aber man denke nicht an die historischen Träger dieser Namen, und man hat das vortreffliche Bild einer verletzten, eifersüchtigen, rachedurstigen Frau, die einen leidenschaftlichen Menschen als Werkzeug ihrer Rache gewinnen will.

Ist es nöthig hier noch einmal auf den Gegensatz zwischen der idealistischen und der realistischen Tragödie hinzuweisen? Die letztere wird die Leidenschaft anders darstellen, wenn auch die Zeichnung der einen so wahr sein kann, wie die der andern. Othello erdrosselt Desdemona auf der Bühne, und die blinde Wuth, die in ihm rast, lässt ihn fast unzusammenhängende Worte ausstossen: »Nieder mit dir! . . . kein Sträuben . . . Ist's gethan, braucht's keines Zögerns! . . .« aber selbst Othello redet im Beginn dieser Mordscene, wenn er das Schlafgemach Desdemona's betritt, fast im Stil der idealistischen Tragödie:

Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!
Lasst sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne!
Die Sache will's. — Doch nicht ihr Blut vergiess' ich;
Noch ritz ich diese Haut, so weiss wie Schnee,
Und sanft, wie eines Denkmals Alabaster.

*) Andromaque II, 2. 93 ff.

Ebenso wird man sich vor Augen halten, dass Racine ein Sohn des 17. Jahrhunderts war, in welchem die Mehrzahl der gebildeten Franzosen cartesianische Ideen hegte. Descartes aber hatte gelehrt, die ganze Aufmerksamkeit auf den Menschen und dessen geistige Kräfte zu richten, und selbst die Poesie entsprach, wie wir schon öfters bemerkt haben, dieser Tendenz. Die psychologische Analyse war eine Hauptstärke der klassischen Literatur, und ging in der Tragödie stellenweise sogar zu weit. Auch die Personen der Racine'schen Tragödien denken manchmal zu viel über sich nach und kennen sich selbst zu gut. Hermione hört mit Entsetzen, dass Oreste, ihrem Befehl getreu, den König Pyrrhus erschlagen hat. „Was that er? Wer hiess es dich?" schreit sie entsetzt. Dann aber, wenn Oreste sich auf sie selbst beruft, meint sie, er hätte einer Rasenden nicht glauben, hätte im Grund ihres Herzens lesen sollen*), — eine Bemerkung, die eher ein dritter, Unbetheiligter machen könnte, als gerade sie.

Auch in einem andern Punkt war Racine der gehorsame Sohn seiner Zeit. Ein Neuerer in vieler Hinsicht, musste er doch die Vorliebe seiner Zeitgenossen für zärtliche Liebesscenen schonen. Selbst Saint-Évremond, der klarste und verständigste Kritiker des 17. Jahrhunderts, verlangte die Herrschaft der Liebesintrigue in der Tragödie**). Schien doch die Racine'sche

---

*) Andromaque V, 3. 50 ff.:

Hermione.

Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

Oreste.

O Dieux! Quoi, ne m'avez-vous pas
Vous même, ici, tantôt, ordonné son trépas?

Hermione.

Ah! falloit-il croire une amante insensée?
Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée?

Ueber den Einfluss des Descartes auf die französische Literatur siehe die interessante Schrift: Emile Krantz, „Essai sur les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au 17me siècle". Germer-Baillière 1882. Der Verfasser geht freilich manchmal etwas weit.

**) Saint-Évremond, Dissertation sur l'Alexandre de Racine (II. 310): „Rejeter l'amour de nos tragédies comme indigne des héros, c'est ôter ce qui

»Iphigénie« den Zeitgenossen zu wenig Raum für die Liebesscenen zu wahren! Statt sich an die ewig giltige Sprache des Herzens zu halten, liess auch Racine seine Liebhaber in der gekünstelten Manier der galanten Herren vom Hofe reden. Nur sollten sie noch dabei tugendhaft und zurückhaltend erscheinen, gleich den Helden der Scudéry'schen Romane. Und damit verloren sie wieder an Wahrscheinlichkeit. Denn es ist schwer, einen »Helden« in der Höflingssprache von Versailles girren zu hören und in ihm zugleich einen Mann von einfachem geraden Sinn zu erkennen*). Die Regeln der höfischen Etikette haben bei den jugendlichen Helden Racine's mehr Geltung als die Gesetze der Natur, und so ist es begreiflich, dass sie nur so lang wirklich bewundert wurden, als ihr Urbild in Versailles zu finden war. Als dieses schwand, verlor sich auch die Sympathie für tragische Liebhaber, wie Alexandre, Bajazet, Xipharès und andre Helden dieser Art. Sie waren kurze Zeit beliebt, trugen dann aber wesentlich dazu bei, das Urtheil über Racine ungünstiger zu gestalten. Und doch haben sie immer nur Nebenrollen; selbst Hippolyte, der sich mehr der Liebe zu Phèdre erwehrt, als dass seine Liebe zu Aricie Bedeutung gewänne. Racine steht mit seinen schwächlichen Liebhabern indessen nicht allein. Auch Schiller hat in seinem »Tell« einen galanten Rudenz, in »Wallenstein« einen schwärmerischen Max, der durchaus nicht in das Zeitbild passen will. Auch die »Jungfrau von Orleans« wollte der Dichter nicht ohne zärtliche Scenen lassen. Und diese Irrthümer Schiller's trugen mit zur glänzenden Aufnahme der Stücke bei. Der Dichter irrt manchmal, indem er dem Geschmack seiner Nation huldigt, aber in solchem Fall erhöht der Irrthum noch des Dichters Po-

---

nous fait tenir encore à eux par un secret rapport". Noch viel später sagten die Brüder Parfaict bei einer Besprechung der „Pénélope" des Abbé Genest (1684), ein jugendlicher Held ohne Liebe sei in jener Zeit unmöglich gewesen.

*) So sagt z. B. der leidenschaftliche, auch vor dem Mord nicht zurückscheuende Oreste zu Andromaque (Andromaque II, 2. 6):

— — le destin d'Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos attraits,

oder ib. v. 19:

— — — et je me vois reduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.

pularität. Freilich hätte Max Piccolomini nicht genügt, Schiller berühmt zu machen, so wenig wie Hippolyte die Bedeutung Racine's erkennen lässt. Aber wie neben Max noch Karl Moor, Wallenstein, Maria Stuart und so viel andre kräftige Figuren stehen, so gründet sich Racine's Ruhm nicht auf die schwächlichen Liebhaber, sondern auf seine grossen Charaktere, die immer ihren Werth behalten werden, auf Andromaque, Hermione, Néron, Mithridate, Phèdre, Athalie u. a. m. Für den Charakter des Dichters selbst ist es bezeichnend, dass ihm vor allen die Frauenrollen gelangen. Er hat keinen Helden, der wie der Cid begeistert; aber keine andre Frauenfigur der französischen Tragödie reicht an eine seiner leidenschaftlichen oder sehnsüchtig weichgestimmten Heroinen heran.

Mit dieser Meisterschaft der Charakterzeichnung vereinigte Racine eine unerreichte Herrschaft über die Sprache. Racine's Sprache zu würdigen, ist aber besonders für den Ausländer schwer. Denn je feiner ein Dichter seine Muttersprache behandelt, je mehr er seinen Ausdruck schattirt und dem Charakter seines Volkes anpasst, desto theurer wird er diesem werden, desto schwerer aber wird der Fremde diese Vorliebe für ihn begreifen. Sei es uns gestattet, ein Beispiel dafür aus der deutschen Literatur zu wählen. Goethe's Mondlied »Füllest wieder Busch und Thal«, oder der Beginn seiner »Iphigenie« können von einem Ausländer ihrem vollen Zauber nach kaum genossen werden, wenn er sich nicht Jahre lang mit der deutschen Sprache vertraut gemacht hat. Er wird der kräftigen Sprache des »Götz« viel leichter folgen; aber wie soll er die duftige Poesie und unsagbare Schwermuth jenes Lieds verstehen, wenn er nicht das Geheimniss der Goethe'schen Kunst, den Reiz seiner Wortstellung, seiner einfachen und doch so malerischen Sprache kennt?

Gerade so verhält es sich mit der Sprache Racine's, die gleich kräftig für den Ausdruck der Leidenschaft wie für die kühlere dialektische Rede ist, die einen unbeschreiblichen Zauber durch die Harmonie und Weichheit ihrer Verse, durch die Einfachheit und doch oft erstaunliche Kühnheit ihres Ausdrucks ausübt. Racine besass das Geheimniss, überraschende Wortverbindungen auf die natürlichste Weise herbeizuführen, und, wie

der Lateiner, seine Sätze durch Umstellung harmonischer und ausdrucksvoller zu gestalten. So stellt er z. B. die Apposition gern voran und erzielt damit eine besondere Wirkung. Andromaque weist des Pyrrhus Werbung zurück, indem sie ihre Gemüthsstimmung vorschützt:

> Captive, toujours triste, importune à moi même
> Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?*)

Die Apposition, die zu dem Namen Andromaque gehört, gewinnt durch diese Umstellung ein besonderes Gewicht. Der Grossvezier spricht in »Bajazet« verächtlich von der Leichtgläubigkeit der Masse:

> Je sais combien, crédule en sa dévotion,
> Le peuple suit le frein de sa religion**).

Ebenso sagt Agamemnon, wenn er die Ueberredungskunst des Ulysses zu seiner Entschuldigung anführt:

> De quel front immolant tout l'État à ma fille,
> Roi sans gloire, j'irois vieillir dans ma famille!***)

Der Grund, dass er das Wohl des Staats seiner Familie opfere, und seinen eignen Ruhm als König verliere, wird durch diese Stellung der Sätze aufs stärkste betont.

Wie solche Inversionen und Transpositionen zur feineren Nuancirung des Ausdruckes beitragen, so liegt die Kraft der Rede oft nur in einer kleinen Aenderung der Konstruktion. In ihrer höchsten Leidenschaft sagt Hermione dem König, von dem sie sich verlassen sieht, aber auch noch verhöhnt glaubt:

> Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie†)

wo nicht allein die Inversion den Gedanken hervorhebt, dass man sich an ihren Thränen weiden will, sondern auch durch die Anwendung des Verbaladjektivs die Lage Hermionens als einer Thränenreichen, immer Unglücklichen ausdrucksvoller geschildert wird, als wenn das einfache Particip »pleurant« gebraucht wäre.

Mit seltner Kürze und doch verständlich ruft Hermione in derselben Scene:

---

*) Andromaque I, 4. 44.
**) Bajazet I, 2. 23.
***) Iphigénie I, 1. 77.
†) Andromaque IV, 5. 55.

Je t'aimois inconstant, qu'aurois-je fait fidèle?

„Ich liebte dich, obwohl du unbeständig warst, wie würde ich dich erst geliebt haben, wenn du dich als treu erwiesen hättest!" *)

Die Kürze des Ausdrucks führt oft zur Verstärkung desselben. Racine findet dann Bilder und Wortverbindungen, die an Kraft nicht leicht übertroffen werden. So klagt Britannicus, dass Junie sich verändert habe:

Quoi? même vos regards ont appris à se taire?

Er weiss nicht, dass Nero lauscht und vorher seinem Opfer jede Aeusserung der Theilnahme verboten hat:

J'entendrai des regards que vous croirez muets.

Kaum verbreitet sich bei Hof und in Rom das Gerücht, dass Agrippina beim Kaiser wieder in Gunst stehe, so beeilt sich ein jeder ihr unterthänig zu sein, und triumphirend ruft sei aus:

Déjà de ma faveur on adore le bruit**).

Bekannt ist auch das Wort des Burrhus, der sich gegen Agrippina's Vorwürfe vertheidigt, dass er Nero ihrem Einfluss entrissen habe:

Ah! si dans l'ignorance il le falloit instruire,
N'avoit-on que Sénèque et moi pour le séduire?
— — — — — — — — — — — — — —
La cour de Claudius, en esclaves fertile
Pour deux que l'on cherchoit, en eût présenté mille,
Qui tous auroient brigué l'honneur de l'avilir:
Dans une longue enfance ils l'auroient fait vieillir***).

Wenn die französische Poesie und besonders die Dichtung des 18. Jahrhunderts den einfachen Ausdruck vermied und eine Umschreibung vorzog, so blieb Racine mehr als ein andrer von dieser Schwäche frei. Man hat ihm später sogar vorgeworfen, dass er zu alltägliche Ausdrücke gebrauche und z. B. Athalie in der Erzählung des Traumgesichts von „Hunden" und nicht von

---

*) Andromaque IV, 5. 91.
**) Britannicus II, 6. 44; II, 3. 156 und V, 3. 33.
***) Britannicus I, 2. 55.

»Molossern« rede*). Doch machte auch er dem Geschmack seiner Zeit manche Konzession, wie wir schon gesehen haben, und seine Liebhaber reden die blumenreiche und geschmacklose Sprache der höfischen Galanterie. Manche Ausdrücke dieser gekünstelten Sprache haben sich bis heute erhalten, wie z. B. das Bild »faire une conquête« u. a. m. Daneben aber wird auch von der »flamme offensée«, von der »flamme servile«, von dem »beau feu« gesprochen und es findet sich selbst das Bild »couronner des feux«, wenn von der Erhörung des Liebenden die Rede ist. Junie gesteht, dass Britannicus ihr manchmal seine Neigung angedeutet habe:

Je ne vous nierai pas que ses soupirs
M'ont daigné quelquefois expliquer ses désirs.

Diese Sprache, die eine Zeit lang Mode sein konnte, die aber zu unnatürlich war, um lange in Geltung zu bleiben, stört den Genuss der Racine'schen Werke. Doch vermag diese unleugbare Schwäche die Bedeutung derselben nicht zu vermindern, und man wird dem Dichter der »Phèdre« und der »Athalie« deshalb nicht die Meisterschaft in der Behandlung der Sprache absprechen können.

Noch eine andre Besonderheit der französischen Tragödie muss hier erwähnt werden. Man kann eine dramatische Dichtung nicht ganz von der Form trennen, in der sie zu ihrer Zeit dem Publikum geboten wurde. Wenn man uns heute manchmal eine griechische Tragödie vorführt, so ist das noch lange nicht die Tragödie, wie sie Sophokles und die Athener kannten. Es ist immer ein mehr oder weniger modernisirtes Werk, was uns da geboten wird, und die Sophokleische »Antigone« wäre nur in einem antiken Theater mit der antiken Musik und der alten Schauspielkunst völlig zu verstehen. Die Poesie bleibt; aber wie ein Schauspiel beim Lesen anders wirkt, als bei der Darstellung, so ändert sich auch der Charakter der Dramen mit der Weise der Inscenirung. Der Unterschied zwischen der modernen Aufführung eines Racine'schen Stücks und einer solchen zur Zeit

*) Andre Kritiker tadelten sogar Ausdrücke, wie „quoiqu'il en soit, il ne faut point mentir, retournez dans votre appartement" etc. als zu gewöhnlich!

Ludwig XIV. ist zwar nicht so gross, wie zwischen den Bühnenspielen des Alterthums und der Neuzeit, aber er besteht immerhin. Während man heute durch sorgfältige Ausstattung und peinliche Genauigkeit in den Kostümen den Dramen des 17. Jahrhunderts die Lokalfarbe geben will, aber nur einen inneren Widerspruch hervorruft, hatte sich die Tragödie zur Zeit Racine's eine Bühne ganz eignen Charakters geschaffen, eine Bühne, die von jeder realen Bestimmtheit so weit entfernt war, wie sie selbst. Man versetze sich einen Augenblick in eine Vorstellung der »Iphigénie« zu Versailles im August des Jahres 1674. Die Bühne war an einer schattigen Stelle des Parks aufgeschlagen. Die Scene selbst, welche Aulis darstellen sollte, zeigte einen Laubgang mit künstlichen Grotten, Marmorbassins und Wasserkünsten, und in dem plätschernden Wasser erhoben sich Gruppen vergoldeter Tritonen und Nymphen. Rings um die Scene liefen goldne Balustraden, auf welchen kostbare Porzellanvasen mit Blumen prangten. Im Hintergrund sah man Zelte, die einzige Andeutung, dass man sich in einem Heerlager befinde. Und wie zu Athen der Zuschauer über die Bühne hinaus die Höhen von Attika erblickte, so schweifte hier der Blick über die Scene weiter von der grossen Allee der königlichen Orangerie, wo sich zwischen den Orangen- und Granatbäumen wiederum Tische mit Blumenvasen, Krystallgirandolen und goldenen Kandelabern erhoben, bis zum grossen Marmorportal, das die Allee abschloss. Das Ganze war von Tausenden von Wachskerzen erleuchtet und strahlte im hellsten, aber mildesten Licht*).

Ein andermal, im Jahr 1680, liess die Herzogin von Orléans im Schloss zu Saint-Cloud zu Ehren des Königs und der jungen Dauphine den »Mithridate« aufführen. Die Bühne war in dem grossen Saal des Schlosses errichtet. Als Dekoration dienten nur spanische Wände von besondrer Schönheit, und wiederum war die Scene mit silbernen Tischchen, Vasen und duftenden Blumen geschmückt. Im Hintergrund vor einem grossen Fenster, das den

---

*) Vergl. Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roy à toute sa cour au retour de la conqueste de la Franche-Comté, en l'année 1674. A Paris 1674. Ein Auszug daraus in Mesnard's Ausgabe von Racine (Notice zu Iphigénie).

Blick auf Paris gewährte, erhob sich eine Art Amphitheater, das in einem Meer von Licht strahlte und gleichfalls Blumen und Kunstwerke aller Art aufwies *).

Eine solche Bühne, völlig frei von jedem speciellen Charakter eines Landes oder einer Epoche, aber strahlend von Luxus und blendend in ihrer künstlichen Schönheit, eine solche Bühne war in Harmonie mit den Tragödien Racine's. Nun konnte es auch nicht stören, dass deren Helden im französischen Hofkleid auftraten, den Degen an der Seite, den Hut unterm Arm und den Kopf mit der grossen Perrücke geziert. Die frühere Zeit hat ja überhaupt von der historischen Treue der Kostüme nichts wissen wollen, weder Shakespeare noch Calderon, und erst in unserem Jahrhundert legt man solches Gewicht auf die Nebensachen.

Fassen wir noch einmal alles zusammen, was wir über die französische Tragödie gesagt haben, so ergibt sich, dass wir es mit einer von der antiken Dichtung inspirirten, aber bei den gänzlich veränderten Verhältnissen doch selbständig entwickelten Kunstform zu thun haben; dass die Tragödie der Franzosen ihre Bezeichnung als klassisch verdiente, so lange sie, wie in den Werken Corneille's und Racine's, die grossen Ideen ihrer Zeit und ihres Volks lebendig wiedergab und den eigenthümlichen Charakter der französischen Nation so merkwürdig verkörperte. Sie wusste den geistigen Inhalt ihrer Dichtungen in vollkommene Harmonie mit der Form zu bringen; sie erschien losgelöst vom eigentlichen volksthümlichen Leben, entsprach aber dem Geschmack der massgebenden Kreise und suchte ideale Wahrheit und Schönheit mit einander zu verbinden. Gerade darum erntete sie später den Vorwurf der Unwahrheit und Manierirtheit. Aber die leidenschaftlichen Gegner, die den Sturz der Tragödie verkündeten, sind selbst gestürzt und vergessen, während die viel geschmähte Tragödie noch gross und sicher in der Bewunderung ihres Volkes dasteht. Ihre Geschichte ist schon längst abgeschlossen; keine neuen Blüten und Früchte verrathen, dass der einst so stolze Baum noch lebt, aber es wäre ein schlechtes

---

*) Bericht des Mercure galant 1680. Siehe Mesnard, Notice zu Mithridate.

Zeichen, wenn das französische Volk die goldnen Früchte, die derselbe einst getragen, zu verachten begänne.

Den vielfachen Kritiken gegenüber, möchten wir das einschneidende Urtheil eines geistvollen Franzosen mittheilen, welcher Schiller's »Wallenstein« gegenüber ähnlichen absprechenden Urtheilen vertheidigte. Denn man täusche sich nicht, von der völligen Verwerfung der Racine'schen Tragödie zu der Verdammung der Schiller'schen »rhetorischen« Schauspiele ist es nicht weit, und es bleibt schliesslich nichts mehr in Geltung als der nüchterne prosaische Naturalismus.

Doudan, dessen Briefwechsel vor einigen Jahren veröffentlicht wurde, schrieb über »Wallenstein«: »Man behauptet, das Stück sei ohne Leben, und glaubt damit das Todesurtheil einer Tragödie auszusprechen. Nichts ist weniger lebendig als die antike Tragödie und doch ist sie so schön! . . . Die falsche Theorie von den »lebensvollen Wesen« hat uns all das moderne abscheuliche Zeug gebracht. Ein Apollo aus weissem Marmor, unbeweglich und erhaben, ist mir lieber, als ein Mensch, der sechs Pfund Brod und einen gebratenen Truthahn verzehrt, und dabei über einen fünfzehn Fuss breiten Graben springt. Unsere moderne Aesthetik hat in ihren Principien immer etwas von dem gebratenen Truthahn« *).

Aber der Schreiber dieser wegwerfenden Kritik könnte als »reaktionärer« Anhänger der alten Klassiker in der Zeit des Romantikersturms nicht unparteiisch erscheinen. Heinrich Heine aber war gewiss ein Gegner aller Pedanterie und frostig steifen Poesie. Doch auch er pries Racine in rückhaltlosen Worten und mit einem Ton, den er selten anschlug: »Racine war der erste moderne Dichter, wie Ludwig XIV. der erste moderne König war. In Corneille athmet noch das Mittelalter. In ihm und in der Fronde röchelt noch das alte Ritterthum. Man nennt ihn auch deshalb manchmal romantisch. In Racine aber ist die Denkweise des Mittelalters ganz erloschen; in ihm erwachen lauter neue Gefühle; er ist das Organ einer neuen Gesellschaft; in

*) Doudan, Correspondance. Brief an den Herzog Albert de Broglie vom 20. August 1838. Was würde Doudan erst heute sagen?

seiner Brust dufteten die ersten Veilchen unseres modernen Lebens: ja wir könnten sogar schon die Lorbeern darin knospen sehen, die erst später, in der jüngsten Zeit, so gewaltig emporgeschossen. Wer weiss, wie viel Thaten aus Racine's zärtlichen Versen erblüht sind! Die französischen Helden, die bei den Pyramiden, bei Marengo, bei Austerlitz, bei Moskau und bei Waterloo begraben liegen, sie hatten alle einst Racine's Verse gehört, und ihr Kaiser hatte sie gehört aus dem Munde Talma's. Wer weiss, wie viel Centner Ruhm von der Vendômesäule eigentlich dem Racine gebührt. Ob Euripides ein grösserer Dichter ist, als Racine, das weiss ich nicht. Aber ich weiss, dass letzterer eine lebendige Quelle von Liebe und Ehrgefühl war, und mit seinem Tranke ein ganzes Volk berauscht und entzückt und begeistert hat. Was verlangt ihr mehr von einem Dichter? Wir sind alle Menschen, wir steigen ins Grab und lassen zurück unser Wort, und wenn dieses seine Mission erfüllt hat, dann kehrt es zurück in die Brust Gottes, den Sammelplatz der Dichterworte, die Heimat aller Harmonie« *).

---

*) H. Heine, die romantische Schule. II. Buch, n⁰ 1 (Sämmtliche Werke, Hamburg bei Hoffmann und Campe. B. VI. S. 119).

## VI.

## Tragiker neben und nach Racine.

Racine gilt heute als der einzige wahre Vertreter der französischen Tragödie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Wie aber weder Corneille noch Molière unbestritten dastanden, so fand auch Racine, wie wir schon gesehen haben, nichts weniger als ungetheilte Zustimmung. Er hatte im Gegentheil der Rivalen und Gegner nur allzuviel. Heute wissen wir, dass ihm unter den tragischen Dichtern seines Landes keiner ebenbürtig zur Seite stand, und dass auch keiner der Nachfolger die Tragödie auf gleicher Höhe zu erhalten vermochte. Vor zweihundert Jahren aber war es nicht so leicht, sich diesen Unterschied in der poetischen Begabung der dramatischen Dichter klar zu machen. Viele andre fanden rauschenden Beifall, wenn sie ihre Werke aufführen liessen, und ihr Erfolg übertraf nicht selten den, dessen sich Racine rühmen konnte. Thomas Corneille gewann mit seinem „Timocrate“ (1656) mehr Lorbeern, als irgend ein andrer Dramatiker. Dass diese so schnell welken würden, mögen nur wenige Zuschauer vorausgesehen haben. Ebenso drängte sich das Publikum mit grösserem Eifer zu den Schauspielen Campistron's, dessen „Tiridate“ (1691) das Publikum so mächtig anlockte, dass die Schauspieler den Preis der Plätze erhöhten und doch volle Häuser erzielten.

Wir müssen darum eine Uebersicht jener Tragiker geben, welche mit Racine rivalisirten, sowie jener, welche auf ihn folgten. Erst dann werden wir die Stellung, die Racine einnahm, richtig beurtheilen können.

Zunächst ist hier noch einmal Thomas Corneille zu erwähnen, den wir schon mehrmals als Dichter von Lustspielen und Tragödien zu nennen hatten. Ohne feste ästhetische Principien huldigte er einfach dem jeweilig herrschenden Geschmack, und dichtete, wie es die Mode verlangte. In seinen ersten Arbeiten ein getreuer Jünger seines berühmten Bruders, ging er später zu der romanesken

Manier über*). Ihr verdankte er auch seine bedeutendsten Erfolge. Als dann Racine in seinen Tragödien alle abenteuerlichen Verwickelungen und Zuthaten verschmähte, und in lebendigen Charakterbildern die Leidenschaften zu treffender Darstellung brachte, als er Herzenstöne anzuschlagen wusste, die man früher nie gehört hatte, war Thomas Corneille bereit auch diese Kunst zu versuchen. Mit Verständniss für die Anforderungen der Bühne begabt, mit dem Geheimniss der dramatischen Wirkung vertraut, konnte er sich leicht jeder Manier anbequemen. Aber wenn er auch auf Racine's Bahn einlenkte, blieb er doch weit hinter diesem zurück. Von seinen Tragödien, in welchen er mit ihm wetteiferte, sind hauptsächlich »Ariane« zu nennen, in welcher er das Schicksal der von Theseus verlassenen Tochter des Minos in weichlich galanter Liebessprache behandelte, ohne dass es ihm gelungen wäre, auch nur für eine der Personen, nicht einmal für Ariane (Ariadne) selbst, Interesse zu erwecken. Ariane, die in Begleitung ihrer Schwester Phèdre von Thesée auf die Insel Naxos gebracht worden ist, wird dort von dem letzteren in cynischer Weise verlassen. »Meine Undankbarkeit ist ein nothwendiges Unglück«, sagt er ganz ruhig zu Pirithous**), und flüchtet zuletzt mit Phèdre, die nicht weniger philosophisch denkt: »Fliehen wir ihre Thränen, die Ausbrüche ihrer Verzweiflung; ich sehe wohl, es muss sein« ***).

Ariane hat sich dafür nicht die Liebe Apollo's, wie der Mythus erzählt, sondern die Neigung des Königs Oenarus von Naxos erworben. Das erleichtert das Gemüth des treulosen Thesée, und das Stück endet in der That damit, dass Ariane bei der Nachricht von der Flucht des Geliebten zwar in Ohnmacht fällt, der König aber doch von der Zukunft das Beste für sich hofft. Nur den ersten Ausbruch des Schmerzes dürfe man nicht zu hemmen suchen.

---

*) Vgl. Band III, S. 92 ff. und Band IV, S. 93 ff.

**) Ariane I, 3. 45:

Mais mon ingratitude est un mal nécessaire.

***) Ibid. IV, 5. 74:

De ses pleurs, de ses cris fuyons l'éclat funeste;
Je vois bien qu'il le faut.

Es ist eine fade Liebes- und Hofgeschichte, welche Thomas Corneille in »Ariane« behandelt hat. Ariane selbst ist eine precieuse Dame, und der Dichter versucht es vergebens, ihr die sehnsüchtige Sprache einer Racine'schen Heldin zu geben. So erklärt sie dem König Oenarus, der ihr respektsvoll von seiner Liebe gesprochen hat:

Was ich Euch schulde, sagt mein Herz mir laut;
Ich gäb es Euch, wenn es mir noch gehörte.
Doch hätt' es noch den gleichen Werth für Euch,
Wenn ich zuvor die Treue brechen müsste?
Mein Herz ist Theseus unterthan, gehört
Ihm ganz*).

Wenn sie später von dem Verrath des Thesée hört, fürchtet sie für ihren Verstand; aber wir glauben ihr nicht, da sie noch so kühle Folgerungen ziehen kann:

Ihr Götter, lasst mich nicht in Wahnsinn fallen!
Mein Geist beginnt zu schweifen, denk' ich nur
Dass Theseus mich verräth. Doch wenn mein Sinn
Sich mir verwirrt, warum soll ich's beklagen?
Er könnte mich doch immer nur erinnern,
Warum ich also wild verzweifelte**).

Es ist dabei bemerkenswerth, dass »Ariane« bei der Aufführung keinen geringeren Erfolg hatte, als Racine's »Bajazet«, der in demselben Jahr zur Darstellung kam. Ein andres Stück, »Théodat«, das Corneille ebenfalls 1672 schrieb, behandelte denselben Stoff wie Quinault's »Amalasonte« und war auch in demselben romanesken Geist verfasst. Es gefiel so wenig, wie

---

*) Ariane II, 2. 50 ff.:

Mon coeur se sent touché de ce que je vous doi,
Et voudroit être à vous s'il pouvoit être à moi.
Mais il perdroit le prix dont vous le croyez être,
Si l'infidélité vous en rendoit le maître.
Thésée y règne seul et s'y trouve adoré.

Wie weit steht diese nachlässige Sprache von der Diktion Racine's ab.

**) Ariane II, 6. 21 ff.:

Dieux, contre un tel ennui soutenez ma raison,
Elle cède à l'horreur de cette trahison:
Je la sens qui déjà... Mais quand elle s'égare,
Pourquoi la regretter, cette raison barbare,
Qui ne peut plus servir qu'à me faire mieux voir
Le sujet de ma rage et de mon désespoir.

die Tragödie »La mort d'Achille«, die er 1673 folgen liess. Auch das Ausstattungsstück »Circé« — die Geschichte des Glaucus und der Scylla nach dem 14. Buch der Ovid'schen Metamorphosen — verdient keine weitere Beachtung. Erst im Jahre 1678 trat Corneille mit einem neuen Werk »Le Comte d'Essex« auf, das sich wieder mehr an die Art Racine's hielt. Dieser hatte seit dem Jahr zuvor mit dem Theater gebrochen und war nicht mehr als Rival zu fürchten. Die Geschichte des Grafen Essex ist einer der beliebtesten tragischen Stoffe, doch wird man von Thomas Corneille kein historisches Schauspiel und noch weniger sogenannte Lokalfarbe erwarten. Sein Essex ist durchaus unwahr; er ist ein sentimentaler Held, der einer Herzenslaune halber in den Tod geht. Mit einer Schaar Bewaffneter stürmt er gegen den Palast der Königin Elisabeth von England an, und wird nur mit Mühe abgewehrt. Natürlich gilt er, der bis dahin der Liebling der Königin war, für einen Empörer. Und doch hat er nur eine Heirat vereiteln wollen, die im Palast gefeiert wurde. Er will der Königin diese Liebe nicht eingestehen; seine Feinde, darunter Cecil, benützen diese Verstecktheit, fälschen Briefe und Aussagen und erzwingen so ein Todesurtheil. Essex aber besteigt das Schaffot mit einer Ruhe, die schon fast Phlegma wird.

Die weiteren Arbeiten Corneille's für die Bühne, zu welchen auch eine Anzahl Operntexte gehören, können wir füglich übergehen, und bemerken nur kurz, dass er im Jahre 1685 an Stelle seines Bruders in die Akademie berufen und dabei von Racine begrüsst wurde. In seiner Rede pries dieser die Verdienste des Verstorbenen, mit dem er so oft um die Palme gekämpft hatte, in würdiger Weise. Fast erblindet, starb Thomas Corneille zu Andelys in der Normandie im Jahr 1709*).

Neben ihm sind, als Zeitgenossen Racine's, etwa noch Nicolas Pradon, der Abbé Abeille und Louis Ferrier zu erwähnen.

---

*) Von Thomas Corneille's sonstigen Werken seien noch erwähnt die Observations sur les Remarques de M. Vaugelas, 1687. Dictionnaire des arts et des sciences 1694, das als Ergänzung zum Dictionnaire de l'Académie diente, und endlich das Dictionnaire universel géographique et historique 1708 (3 Bde. in Fol.).

Wie unwürdig Pradon sich gegen Racine hatte gebrauchen lassen, ist schon gesagt worden*). Bevor er mit seiner Tragödie »Phèdre et Hippolyte« den Kampf gegen Racine wagte, hatte er schon zwei Stücke, »Pyrame et Thisbé« (1674) und »Tamerlan« (1675) geschrieben. So wie die Hohlheit seiner »Phèdre« trotz aller Machinationen der Freunde bald gewürdigt wurde, konnten auch die folgenden Stücke keine Anerkennung erwerben. Mehrere derselben missfielen so, dass Pradon sie nicht einmal drucken liess**).

Nicht glücklicher war der Abbé Abeille mit seinen dramatischen Werken. Ums Jahr 1648 in der Provence geboren, kam er früh nach Paris, und obwol er dem geistlichen Stand angehörte und Prior war, trat er in den Privatdienst des Marschalls Luxembourg und des Herzogs Vendôme. Er wusste sich seinen vornehmen Gönnern durch seinen Humor beliebt zu machen, dichtete Oden, Episteln und Tragödien und wurde 1704 in die Akademie berufen. Sein literarisches Verdienst allein hätte freilich nicht genügt, ihm diese Ehre zu erwirken. Er starb 1718. In seinen Tragödien ahmte er bald die romaneske Manier Quinault's, bald die Weise Racine's nach. Zu der ersteren Gattung gehört »Argélie, reine de Thessalie« (1674). Argélie ist eine Tyrannin der schlimmsten Art. Sie ist eifersüchtig auf ihre Schwester Ismène, die sehr beliebt ist, und will diese zwingen sich für einen ihrer Bewerber zu erklären. Ismène weiss, dass der, den sie nennen wird, dem sicheren Tod geweiht ist. Sie nennt darum einen andern, aber der wahre Geliebte, Phönix, erhebt die Fahne der Empörung, Argélie wird getödtet, und ihre

---

*) Siehe oben S. 180.

**) Die Liste seiner Tragödien, die auf die „Phèdre" folgten, enthält eine „Elèctre" (1677, nicht gedruckt); „La Troade" (1679); „Statira" (1679, im Stil der romanesken Tragödie); „Tarquin" (1682, ungedruckt); „Régulus" (1688); „Germanicus" (1694, ungedruckt); „Scipion" (1697). Boileau wurde nicht müde, ihn mit beissendem Spott zu verfolgen. Man vergl. sat. IX, 97; ép. VI, 56; ép. VII, 103; ép. X, 60. épigr. n⁰ IV. In der sat. IX, 449 u. 450 heisst es:

Au mauvais goût public la belle y fait la guerre
Plaint Pradon opprimé des sifflets du parterre,

und ép. VIII, 60 wird geklagt:

Et la scène Françoise est en proie à Pradon.

Schwester besteigt den Thron. In einem »Coriolan« (1676) erschien der alte römische Held als Liebhaber, und in „Lyncée“ (1678) versuchte Abeille gar die Geschichte der Danaiden dramatisch zu behandeln. Andre Tragödien, die er schrieb, veröffentlichte er nicht, weil er mit seinen Schauspielen beim Publikum kein Glück hatte. Unter den ungedruckten Stücken befand sich auch ein »Caton«, dessen Lektüre einen der vornehmen Freunde des Abbé so entzückte, dass er ausrief, selbst Cato von Utica könne nicht catonischer sein, wenn er aus seinem Grab erstünde*).

Louis Ferrier, sieur de la Martinière (1652—1721), liess sich ebenfalls verlocken für die Bühne zu dichten. In seiner Heimat, der Provence, war er als Dichter bewundert worden, aber in Paris fand er weniger Anerkennung. Im Jahr 1678 liess er ein Schauspiel »Anne de Bretagne« aufführen, das die Geschichte der Vereinigung der Bretagne mit Frankreich behandelte. Auch hier hatte man es nicht mit einem wirklichen historischen Drama zu thun. Es war vielmehr ein Stück in der herkömmlichen Manier, eine dramatisirte Liebesintrigue, deren Helden mit historischen Namen geschmückt erschienen. Die Herzogin Anna liebt den Herzog von Orléans, und wird ihrerseits vom Marschall d'Albert geliebt. Ausserdem bewerben sich König Karl VIII. von Frankreich und Maximilian von Oesterreich um sie. In einem Anfall von Eifersucht gewährt Anna ihre Hand dem französischen König, und die Bretagne gehört fortan zu Frankreich.

Das Stück gefiel nicht, und der Verfasser wusste auch bald warum. Nicht etwa, weil es trocken und undramatisch war, sondern weil es eine Episode aus der französischen Geschichte behandelte. So erklärte er in der Vorrede zu seinem Schauspiel. Die Kritiker hätten ihm gesagt, die französische Geschichte passe nicht auf die Bühne; man müsse ein fremdes Land und wolklingende Namen suchen. Aus diesem Grund griff Ferrier auf die alte Geschichte zurück, und schrieb einen

*) Ueber den Abbé Abeille, dem auch noch einige andre Stücke zugeschrieben werden, die unter dem Autornamen La Tuillerie aufgeführt wurden, vergl. Titon du Tillet, Le Parnasse françois, S. 564. Parfaict XI, 444.

»Adraste« (1680). Adraste, ein phrygischer Prinz, liebt die Prinzessin Hésione, die auch von Atys, dem Sohn des Krösus, angebetet wird. Adraste und Atys sind aber Freunde, und die Schwierigkeit einer Verständigung ist gross. Da hilft der Zufall. Durch Unvorsichtigkeit tödtet Adraste seinen Freund auf der Eberjagd. Er ist zwar entsetzt darüber, allein das Publikum kann doch im tröstlichen Bewusstsein scheiden, dass Adraste und Hésione mit der Zeit ein Paar werden. In der ersten Redaktion hatten sich diese aus Schmerz getödtet, allein Ferrier änderte den Schluss in der angegebnen Weise, weil es ihm schien, dass die Häufung der Todesfälle den Zuschauer peinlich berührte. Er sagt das in seiner Vorrede, in der er sich auch gegen andren Tadel wehrt. Man habe ihm vorgeworfen, dass er die Lösung seines Stücks durch einen Eber herbeiführe; und in langem Exkurs bespricht er nun alle mythologischen Ungeheuer, den Drachen, der Hippolyt's Tod verursacht, die Chimäre, den Erymanthischen Eber, den Eber des Meleager u. a. m., um zu beweisen, dass er nicht gefehlt habe*). So gross war das Verständniss der Kunst bei den Rivalen Racine's! Da Ferrier auch mit »Adraste« nicht glücklich war, suchte er eine noch buntere Welt, und versuchte es mit einem »Montezume« (1702), der gleichfalls missfiel.

Wenn nun auch die Zeitgenossen sich in der Tragödie nicht im entferntesten mit Racine messen konnten, so sollte man denken, dass sich unter der jüngeren Generation vielleicht Dichter fanden, welche von dem Vorbild Racine's angeregt, ihm wenigstens nahe kamen. Allein auch diese Erwartung erfüllt sich nicht. Wiederum sehen wir eine Reihe von Namen, die am Schluss des 17. Jahrhunderts zum Theil rühmlich bekannt waren, die aber doch auf die Dauer ihren Glanz nicht bewahren konnten. Unter ihnen steht unbedingt Campistron obenan.

Jean Galbert de Campistron stammte aus einer adeligen Familie des Südens. Er war 1656 zu Toulouse geboren, hatte sich trotz der Missbilligung seiner Familie mit poetischen Ar-

*) Vergl. Parfaict XII, 176.

beiten beschäftigt, und war nach Paris gegangen, wo er Sekretär des Herzogs von Vendôme wurde. Später erhielt er das Amt eines »secrétaire général des galères« — eine Stelle im Marineministerium, wie wir heute sagen würden. Im Jahr 1683 liess er ein Trauerspiel, »Virginie«, mit ziemlichem Erfolg aufführen. Aber selbst Kritiker, wie die Brüder Parfaict, die ihn sehr schätzen, wollen dieses Werk mit nachsichtigem Schweigen übergehen*). Auf »Virginie« folgte, nebst zwei Lustspielen, eine ganze Reihe von Tragödien. Zunächst dichtete er einen »Arminius« (1684). Campistron erklärte in seiner Widmung an die Herzogin von Bouillon den Cheruskerfürsten für den Stammvater der gallisch-fränkischen Fürsten und somit der französischen Könige. Vielleicht bewog ihn diese Tradition, seinem Helden so viel höfische Ritterlichkeit zu geben. Ségeste, der seinen Frieden mit den Römern gemacht hat, will seine Tochter Isménie — nicht Thusnelda — dem römischen Feldherrn Varus zur Ehe geben. Isménie aber ist die Braut des Arminius und will von diesem nicht lassen. Zudem liebt ein Sohn Ségeste's, Sigismond, die Schwester des Arminius, Polyxène. Campistron hat also reichlich für Liebesscenen, Werbungen und Klagen ob zerstörten Glücks gesorgt. Arminius wird von Ségeste im Lager gefangen und soll sterben. Treue Cherusker aber befreien ihn; er enteilt, und bald kommt Botschaft von der Vernichtungsschlacht, in der Varus und die Römer unterlegen sind. Arminius erscheint siegreich und statt Ségeste zu strafen, bittet er ihn in zierlicher Rede zu vergessen, was geschehen ist und ihn als seinen Sohn anzunehmen**).

Eine andre Tragödie, »Andronic« (1685), gilt als Campistron's beste Arbeit. Sie behandelt eine Episode aus der Geschichte

---

*) Histoire du théâtre françois, B. XII, S. 363: „La considération que l'on doit à M. de Campistron et la réputation qu'il s'est acquise avec justice par ses autres ouvrages, demandent qu'on passe légèrement sur celui-ci. Un poëte qui commence, mérite toujours de l'indulgence."

**) Arminius V, 5. 24:

N'y pensons plus, seigneur; oublions le passé:
C'est moi qui vous en prie. Enfin de ma victoire
Je ne veux d'autre prix, je ne veux d'autre gloire
Que le charmant espoir d'être de vos amis,
Et le parfait bonheur de me voir votre fils.

der Paläologen und erinnert im Stoff an den Schiller'schen »Don Carlos«. Andronic, der Sohn des Kaisers von Konstantinopel, sieht sich seiner Braut beraubt, und zwar durch den eigenen Vater. Ehrgeizige Minister halten ihn von allen Staatsgeschäften fern und er verzehrt sich in Unthätigkeit. Da wenden sich die Bulgaren an ihn mit der Bitte um Hilfe. Sie haben sich empört, weil sie unerträglichem Druck ausgesetzt sind, und bitten insgeheim Andronic, er möge sich an ihre Spitze stellen und vermitteln. Andronic schlägt seinem kaiserlichen Vater vor, er möge ihn nach Bulgarien senden, erweckt aber damit nur dessen Misstrauen und entschliesst sich darum zur Flucht. In einer letzten Unterredung mit der Kaiserin Irène will er Abschied von ihr nehmen, doch wird er dabei von seinem Vater überrascht, und die Katastrophe ist nun unabwendbar. Andronic wird verhaftet und muss sterben, Irène wird vergiftet. Der Kaiser aber sieht sich vereinsamt. »Vielleicht waren sie doch unschuldig«, seufzt er, »wehe mir, was bin ich unglücklich!« *)

Hatte schon »Andronic« grossen Beifall gefunden, so konnte sich Campistron rühmen, mit seinem »Alcibiade« (gleichfalls 1685) noch grösseren Ruhm geerntet zu haben. Die vierzigste Vorstellung sei so besucht gewesen wie die erste, sagt er in der Vorrede zu »Alcibiade«. Aehnlichen Erfolgs erfreute sich die Tragödie »Tiridate« (1691), nachdem ein »Phraate« (1686), ein »Phocion« (1688) und ein »Adrien« (1690) weniger gefallen hatten. Campistron selbst meinte, dass von allen seinen Tragödien »Tiridate« am meisten Kunst und feine Empfindung aufweise. Das Stück habe einen ungeheuren Erfolg gehabt, wie ihn die französische Bühne nie wieder gesehen habe. Er sagt, dass ihm die Idee dazu durch das zweite Buch der »Könige« im alten Testament geboten worden sei. Dort wird von der Liebe Ammon's, des Sohnes David's, zu seiner Schwester Thamar erzählt, und »Tiridate« behandelt den gleichen Stoff. Obwol Campistron sein Stück in Asien am Hof des Partherkönigs spielen lässt, führt er

---

*) Andronic V, letzte Scene, Schluss:

L'empereur:

Etoient-ils innocens ou coupables tous deux?

Je ne sais. Mais, hélas! que je suis malheureux!

uns doch in eine Welt ein, die kaum etwas andres als zärtliche Empfindung, sehnsüchtige Liebe, Edelmuth und Rittersinn kennt. Tiridate, der älteste Sohn des Königs von Parthien, liebt seine Schwester Érinice. Er ist von Schwermuth befallen, schwimmt fortwährend in Thränen und als er endlich sein Geheimniss wider seinen Willen verräth, straft er sich selbst, indem er Gift nimmt. Nach »Tiridate« liess Campistron (1693) noch ein Trauerspiel »Aëtius« aufführen, das aber nicht gedruckt wurde und dessen Manuskript verloren ging. Eine weitere Dichtung war die Tragödie »Pompéia«, die im Jahr 1697 geschrieben worden sein soll. Nach des Dichters Tod fand man das Manuskript, wenn auch nicht vollständig erhalten, unter seinen Papieren.

Campistron zog sich übrigens später nach Toulouse zurück, wo er sich noch 1710 verheiratete und im Alter von 67 Jahren, 1723, starb.

Als dramatischer Dichter steht Campistron zwar gewiss weit unter Racine, doch übertrifft er eben so gewiss alle andern tragischen Dichter seiner Zeit. Wie Thomas Corneille verstand er die Forderungen der Bühne, die dramatischen Effekte; aber er verband mit dieser Kenntniss auch die Kunst genauer und klarer Anlage, eine Kunst, welche den andern abging. Wenn man ihn freilich hierin neben Racine stellen will, irrt man. Obwol er in der Disposition seiner Tragödien die Hauptsache nicht aus den Augen verlor, blieb doch manches unmotivirt. In dem Ausdruck weicher und pathetischer Gefühle strebte er unverkennbar Racine nach; allein es fehlte ihm seines Vorbilds Reichthum an Farben und Glanz, sowie die Kunst feiner Schattirung. Campistron drang nicht bis in die Tiefe des Herzens vor, die Zeichnung der Charaktere bleibt ziemlich schwach und monoton, und seine Schilderung der Leidenschaften erschüttert nicht. Seine Sprache ist meistens trocken und nüchtern, wenn er sie auch mit Sorgfalt behandelt. Ein neuer Zug aber scheint uns in seinen Werken unverkennbar. Die Melancholie seiner Helden, des Andronic wie des Tiridate und andrer, hat bereits etwas Modernes. Sie fühlen in ihrer Brust eine Ahnung jener unerklärlichen Schwermuth, jenes dunkeln Wehs, das später in Chateaubriand's »René« so beredten Ausdruck fand. Eine neue Zeit nahte, der Geschmack,

der ein Jahrhundert später herrschen sollte, kündigte sich leise an — und vielleicht war jene fremdartige, für das Publikum der damaligen Zeit seltsame Stimmung in Campistron's Tragödien ein wesentlicher Grund ihres Erfolgs *).

Mit besonderem Selbstgefühl begabt, hielt sich der Abbé Claude Boyer für einen grossen dramatischen Dichter. Der geringe Erfolg, den seine Werke erzielten, beirrte ihn nicht. Er stammte aus dem Languedoc, verfasste seit 1646 für das Theater eine Reihe von Tragödien und Tragikomödien und wurde 1666 in die Akademie berufen. Boileau bekämpfte ihn, und Racine schoss mehr als ein Epigramm gegen seinen eiteln Rivalen, der ihn in jeder Hinsicht besiegt zu haben glaubte. Triumphirte er doch sogar in Saint-Cyr! Denn nachdem »Athalie« dort nicht zur Aufführung zugelassen worden war, erhielt Abbé Boyer den Auftrag ein passendes Stück für die jungen Damen zu schreiben, und sein »Jephté« wurde 1692 in Saint-Cyr wirklich aufgeführt. Mit seinem letzten Werk, einer »Judith« (1695), schien er vollends unsterblichen Ruhm zu erringen. Das Publikum strömte zu den ersten Vorstellungen, der Hof und die Stadt interessirten sich gleichermassen dafür und besonders die Frauen waren begeistert. Man erzählt, dass diese selbst die Sitzplätze auf der Bühne nicht scheuten und dass sie dort demonstrativ ihre Taschentücher bereit hielten, um bei den rührenden Stellen ihre Thränen zu trocknen. Im vierten Akt kam eine Scene, die man deshalb »die Schnupftuchscene« nannte. Das Parterre freilich lachte über diese zur Schau getragene Rührung der Damen **).

Boyer rühmte sich in der Vorrede zu seinem Stück, dass er der französischen Tragödie einen wesentlichen Dienst leiste, indem er beweise, dass man auch Episoden aus der Heiligen Schrift und Heiligengeschichten mit Erfolg dramatisiren könne. Für Boyer scheinen weder »Polyeucte«, noch »Esther« und »Athalie«

*) Eine spätere Ausgabe der Oeuvres de M. de Campistron, corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui ne se trouvent point dans les éditions précédentes, erschien in drei Bändchen (12°), Paris 1751. Die obigen Citate sind dieser Ausgabe entnommen.

**) Vergl. Le Sage, „La valise trouvée", Brief 20. Le Sage veröffentlichte diese satirische Erzählung freilich erst 1740, und seine Erzählung ist vielleicht nicht in allen Punkten zuverlässig. Man vergl. auch Parfaict, B. XII, S. 402 ff.

existirt zu haben. »Es ist eine neue Bahn«, sagt er; »unsern alten Dichtern war sie fast unbekannt, und die, welche sie nach ihnen betraten, haben sich öfters verirrt.«

Der Abbé sollte indessen bei dieser Gelegenheit die wechselnde Laune des Glücks kennen lernen. Die »Judith« erlebte acht Vorstellungen, die alle den grössten Beifall ernteten. Darauf wurde das Theater während der Fastenzeit geschlossen und als es nach drei Wochen seine Pforten wieder öffnete und »Judith« abermals darstellte, fand es ein völlig umgewandeltes Publikum, das von der gerühmten Tragödie nichts mehr wissen wollte.

Je mehr sich die Poesie verlor, je weniger man die Grundbedingungen des dramatischen Gedichts verstand, um so grösser wurde die Zahl der dramatischen Dichter. Die Erscheinung lässt sich leicht erklären. Die Verfasser der neuen Tragödien hatten keine Ahnung von den Schwierigkeiten, die den wahren Dichter oft genug hemmen. Sie fühlten sich im Besitz gewisser Handwerksregeln, einiger festen Traditionen, handhabten eine ausgebildete Sprache, der sie nicht so leicht alle Würde und Schönheit nehmen konnten, und im Bewusstsein ihrer Fertigkeiten schrieben sie muthig Tragödie auf Tragödie, verarbeiteten dazu alle möglichen Stoffe der alten Sage und Geschichte und verfielen stets mehr der geistlosen Fabriksarbeit, welche den Ruf der französischen Tragödie so sehr geschädigt hat.

Da war u. a. der Abbé Charles Claude Genest aus Paris, Aumonier der Herzogin von Orléans und Sekretär des Herzogs du Maine (1636—1719). Ausser andern Tragödien dichtete er eine »Pénélope«, in welcher die alte heroische Welt in sonderbarer Weise umgestaltet und geadelt wurde. Der brave Sauhirt Eumäus wurde bei ihm zu »Eumée, ministre d'Ithaque«, und die Sprache dieses treuen Beamten ist denn auch entsprechend abgemessen und würdevoll. Er empfinde alle ihre Sorge und Aufregung mit, sagt er zu Pénélope, sein Kummer mische sich mit ihren Thränen und er könne nichts weiter thun, als mit ihr weinen*). Denn die

---

*) Pénélope I, 3. 1—4:

Ce zèle qui ressent vos funestes alarmes,
Madame, vient mêler mes regrets à vos larmes;
Je ne puis aujourd'hui que pleurer avec vous
Et mon auguste maître et votre digne époux.

theuren Pfänder, die Ulysse ihm einst anvertraut, sehe er unter ungerechtem Druck leiden*). Eurymaque, der König von Samos, spricht ganz im Stil der höfischen Ritter. Er weiss der von ihm „angebeteten“ Pénélope das zierlichste Kompliment zu sagen:

Nie sahen meine Augen Euch so schön.
Es ist, als ob zum Lohn für meine Treue
Gott Amor Euch, um meinen Wunsch zu krönen,
Mit immer gröss'rer Schönheit segnete**).

Da aber Pénélope seiner Werbung kein Gehör schenkt, droht er ihr mit Gewalt, doch nur um bald darauf reuig zurückzukehren und „zu ihren Füssen die Strafe für seine Heftigkeit zu erdulden“***). Ulysse selbst erscheint erst im dritten Akt, wo er sich zunächst seinem Minister entdeckt. Er kommt gerade zur rechten Zeit, denn schon spricht Pénélope von Selbstmord. Der Kampf mit den Freiern wird natürlich nur erzählt, und auch die Erkennungsscene sehr vorsichtig behandelt. Der Anstand, der im Theater gewahrt werden müsse, und der massvolle Charakter der Königin gestatteten nicht, dass die beiden Gatten sich auf offener Bühne umarmten. So erklärt wenigstens der brave Abbé in der Vorrede zu seinem Stück. Es muss übrigens bemerkt werden, dass die „Pénélope“ keineswegs vom Publikum freundlich beurtheilt wurde. Erst als sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde, errang sie einigen Beifall, und man lobte besonders die Schauspielerin Clairon als Pénélope in der Erkennungsscene mit Ulysse. Sie steigerte ihr stummes Spiel von leichtem Anfang an, als sie zuerst von seiner Stimme getroffen wurde, zeigte dann alle Schattirungen der Erregung, der

---

*) Ibid. v. 7 u. 8:
Verrai-je ainsi gémir, sous une injuste loi,
Ces gages adorés qu'il commit à ma foi?

**) Pénélope I, 4. 5—8:
Jamais mes yeux charmés ne vous virent si belle,
Et comme pour le prix de mon ardeur fidèle,
On diroit que l'amour, prêt à me couronner,
De plus brillans attraits ait voulu vous orner.

***) Pénélope II, 2. 3 u. 4:
Allez la préparer à me voir, après vous,
Expier à ses pieds mon indigne courroux.

Angst, des Zweifels, bis sie endlich zur Gewissheit kam, ihren Gatten wieder vor sich zu sehen.

Schon lange vor dieser Wiederholung hatte die Herzogin du Maine in ihrem Privattheater zu Clagny-les-Versailles die „Pénélope“ aufführen lassen und selbst die Hauptrolle übernommen (1705). In Clagny und noch mehr in Sceaux spielte die Herzogin, eine Tochter Condé's, mit Leidenschaft Theater, und für sie schrieb auch Genest, der ein eifriger Diener ihrer Wünsche, ein beliebtes Glied ihres Kreises war, sein Schauspiel „Joseph“ (1710), worin sie abermals auftrat *).

Neben dem Abbé Genest finden wir noch Jean de La Chapelle, seigneur de Saint-Port (1655—1723), der nicht mit Chapelle, dem heiteren Freund Molière's und Boileau's zu verwechseln ist. Jean de La Chapelle war Generalsteuereinnehmer für La Rochelle, und suchte die Finanzkunst mit der Dichtkunst zu vereinigen. Von seinen Tragödien „Zaïde“, „Cléopatre“, „Téléphonte“ und „Ajax“ gilt die zweite als die verhältnissmässig beste (1681).

Zu diesen Dichtern gesellte sich noch Bernard le Bouvier de Fontenelle, der zu Rouen im Jahre 1657 geboren war und gerade ein Jahrhundert durchlebte, da er erst 1757 starb. Ein Schwestersohn Corneille's, glaubte er sich schon deshalb zum Theater berufen. Er trat als ein entschiedener Feind Racine's auf, erlebte aber an den dramatischen Werken, die er selbst verfasste („Aspar“, „Brutus“, „Idalie“) wenig Freude. Er hatte nur Misserfolge zu verzeichnen und beschränkte sich lieber auf die Abfassung von Operntexten für Lully und Collasse, bis er später auf ein ganz andres Gebiet schriftstellerischer Thätigkeit überging, auf das wir ihm aber hier nicht zu folgen haben.

Antoine de la Fosse d'Aubigny (1654—1708) gehörte zu den Dichtern, welche die Tage des Precieusenthums wieder heraufzuführen trachteten. Er war als Gesandtschaftssekretär nach Florenz gegangen, war dort in eine der zahlreichen Akademien aufgenommen worden und hatte derselben einen Vortrag über die Frage gehalten, ob die blauen oder die schwarzen

---

*) Ueber die Vorstellungen zu Sceaux und Clagny s. Adolphe Jullien, La comédie à la Cour. Paris, Firmin Didot & Cie 1883. in 4°. S. 1—137. Auch G. Desnoiresterres, Les Cours galantes. 4 B. 1859—64.

Augen schöner wären. Der dramatischen Poesie wandte er sich erst später zu. Seine erste Tragödie, »Polyxène« wurde mit einem gewissen Erfolg im Jahre 1696 aufgeführt. Zwei Jahre später erwarb er sich mit einem andern Werk, »Manlius Capitolinus«, abermals Anerkennung. Dieses letztere ist merkwürdig, weil es einem englischen Stück von Otway »Die Rettung von Venedig« nachgebildet ist. Doch wird diese Bearbeitung nicht zum Plagiat. La Fosse hat nur den Grundgedanken der englischen Tragödie benutzt. Bei Otway hat Jaffier, ein venetianischer Bürger, Belvidera, eine Tochter aus dem vornehmen Haus der Priuli, gegen den Willen der Familie geheiratet und wird von dieser verfolgt. Gereizt darüber, lässt er sich von seinem Freund Pierre in eine Verschwörung ziehen, die gegen die Aristokratie von Venedig gerichtet ist. Belvidera entlockt ihm sein Geheimniss, und überredet ihn die Verschwörung anzuzeigen. Er thut es, nachdem ihm der Doge und der Senat feierlich Amnestie für die Verschworenen gelobt haben. Trotzdem werden diese verhaftet und zum Tod geführt. Jaffier ist ausser sich; er begleitet Pierre zum Schaffot und dort ersticht er ihn und sich selbst*).

In der französischen Tragödie hat Manlius eine Verschwörung gegen die Herrschaft des Senats angezettelt. Einer der Verschworenen, Servilius, verräth das Geheimniss seiner Frau, und diese, die Tochter des aristokratisch gesinnten Konsuls Valerius, theilt den Anschlag ihrem Vater mit, der sogleich seine Massregeln trifft. Manlius wird vor das Gericht geschleppt; sein Todesurtheil ist sicher. Da bittet er Servilius, der vom Senat nicht verfolgt wird, ihn gleich zu tödten. Servilius umarmt ihn und stürzt sich mit ihm vom tarpejischen Felsen in die Tiefe. Natürlich wird diese Katastrophe bei dem Franzosen erzählt, während man im englischen Stück die Helden bis auf das Schaffot begleitet. Nur bei dem Charakter, den die französische Tragödie mehr und mehr annahm, war es möglich, eine Venetianergeschichte kurzer Hand in die Zeit des alten Rom zu verpflanzen, wie La Fosse es that. Seine Tragödie ist schlecht

*) Venice preserved, a tragedy by Thomas Otway. Otway lebte von 1651—1685.

komponirt und im Ganzen schwach. Wenn man den Verschwörer Manlius mit dem Cinna Corneille's, dem Acomat Racine's, oder gar dem Cassius Shakespeare's vergleicht, wird diese Schwäche erst recht einleuchtend*).

Erwähnt sei noch La Grange-Chancel (1676—1758), der die verschiedensten Stoffe aus dem Alterthum behandelte, ohne nur ein halbwegs bedeutendes Stück zu schaffen. Von allen diesen tragischen Dichtern ist eigentlich nur der Baron Longepierre (1659—1721) von einer gewissen Bedeutung, da er mit seiner »Médée« die Corneille'sche Tragödie gleichen Namens verdrängte. Das Stück, das 1694 erschien, hielt sich lang auf dem Repertoire des französischen Theaters, obwol oder vielleicht gerade weil die Furchtbarkeit der alten Sage in ihm wesentlich abgeschwächt war. Eine andre Tragödie von La Grange, »Sésostris« (1795), wurde nicht gedruckt, und eine »Elèctre« wollte er lange nicht aufführen lassen. Als sie dann endlich 1719 zur Darstellung kam, missfiel sie.

Die französische Tragödie war am Schluss des Jahrhunderts entartet, kraftlos und ohne Leben. Aehnlich erwuchs in Deutschland nach Schiller's Tod eine Schule von dramatischen Dichtern, welche des Meisters Sprache und Manier nachahmten, ohne ihm nahe zu kommen. So wenig man nun Schiller für die Schwäche seiner Nachahmer verantwortlich machen kann, so

---

*) Wir theilen im Nachstehenden eine kurze Probe aus beiden Stücken mit, um zu zeigen, wie sie sich in der Sprache zu einander verhalten. In „Venice preserved" I. 1 bittet Jaffier den stolzen Priuli, ihn anzuhören:

Priuli: No more! I'll hear no more! Be gone and leave me.
Jaffier: Not hear me! By my sufferings but you shall!
My lord! my lord! I'm not that abject wretch
You think me. Patience! where's the distance throws
Me back so far, but I may boldly speak
In right, though proud oppression will not hear me?

Dieser Scene entspricht etwa die 3. Scene des 1. Akts bei La Fosse. Dort heisst es:

Valérius: — — — — Que me veut ce perfide?
Servilius: Seigneur, si votre aspect m'étonne et m'intimide,
Je sais trop à quel point je vous suis odieux;
J'en fais tout mon malheur, j'en atteste les dieux.
Pour en finir le cours, je viens ici me rendre:
Sans colère un moment voulez-vous bien m'entendre?

wenig trägt Racine die Schuld an dem raschen Verfall der französischen Tragödie. Die Zeit für dieselbe war vorüber, der Sinn für Poesie sank zusehends und das 18. Jahrhundert widmete sich andern Aufgaben. Der Realismus fand nun mehr und mehr Anhänger. Le Sage mit seinen Schelmenromanen zeigt den veränderten Charakter der neuen Epoche recht deutlich. Selbst gegen die Tragödie richteten sich schon entschiedene Angriffe. Sie gingen freilich von einem Mann aus, der sein poetisches Unvermögen zu deutlich zeigte, um als Censor in literarischen Fragen grosse Autorität zu finden.

Antoine de La Motte Houdard (1672—1731) war zu Paris geboren, studirte Jurisprudenz, widmete sich aber bald ganz dem Theater, für das er Lustspiele und Opern schrieb. Sein Trauerspiel »Inès de Castro« (1723) gefiel. Es war, so wie ein früheres, »Les Macchabées« (1721), in Versen und in der korrekten Steifheit der Tragödie verfasst. Um so revolutionärer trat La Motte in seiner Vorrede zu den »Macchabées« auf. Wie Victor Hugo ein Jahrhundert später in dem Vorwort zu »Cromwell« das Manifest der Romantiker veröffentlichte, so kämpfte schon La Motte gegen den Klassicismus an. Noch aber hatte sich der Geschmack nicht so sehr geändert, dass man dem Kritiker Recht gegeben hätte. La Motte war in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts in dem Salon der Marquise de Lambert ein eifriger und gern gesehener Gast. Dort war die Antipathie gegen die Tragödie, überhaupt gegen den Vers heimisch, und La Motte lieh diesem Widerwillen Worte. In der erwähnten Vorrede erhob er sich gegen die Beobachtung der drei dramatischen Einheiten, betonte das Missliche, eine grosse Handlung in wenige Stunden zusammenzudrängen und alle Begebenheiten an demselben Ort sich abspielen zu lassen. In einem »Discours sur la tragédie« verlangte er ferner mehr Handlung auf der Bühne. Die meisten französischen Schauspiele seien nur Dialoge oder Erzählungen, und er wies dabei auf die englische Bühne hin, die den entgegengesetzten Geschmack habe, dabei aber, wie man ihm sage, in das andre Extrem falle*). Aehnlich wie die Erzählungen tadelte er auch

*) Discours sur la tragédie: „La plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits. Les Anglais ont un goût tout opposé; on dit qu'ils le

die Vertrauten, und seine Ausführungen sind soweit mit den Ideen unserer Zeit in Einklang. Zuletzt erhob er sich auch gegen die Anwendung der Verse. Eine poetische Prosa sei immer vorzuziehen, denn der Vers schade der Wahrheit des Eindrucks. Um diese Behauptung zu rechtfertigen, verwies er auf den »Télémaque« des Fénelon, der die Schönheit der prosaischen Rede beweise, und übertrug eine Scene aus dem Racine'schen »Mithridate« in Prosa. In seinem Eifer hatte er sich auch früher schon (1713) gegen die Alten erklärt und nachweisen wollen, wie bei Homer einzelne Schönheiten in einer Flut von geschmacklosen Versen ertränkt würden, wie roh die Götter, wie grob und barbarisch die Helden in den homerischen Epen seien, wie die Sprache schlaff werde u. s. w. La Motte verstand zwar kein Griechisch, aber er urtheilte nach der Uebersetzung, welche die gelehrte Mme Dacier veröffentlicht hatte! Noch mehr, er übertrug diese Uebersetzung in Verse, und drängte die 24 Gesänge der Iliade in 12 zusammen. Es waren ja so viel schwache und langweilige Stellen im Original!

Soviel war klar, ein Mann wie La Motte war nicht berufen, die Tragödie zu reformiren. Die einsichtigste Theorie hilft dem Dichter überhaupt nichts, wenn ihm die poetische Kraft mangelt, und La Motte schrieb zwar neben seinen Dramen auch noch Oden und Fabeln, bewies aber nirgends, dass er ein Dichter war. Voltaire begann um jene Zeit seine vielseitige Thätigkeit und ihm gelang es, auch die klassische Tragödie noch einmal zu beleben. Wenn er auch nicht zu Racine heranreichte, genügten doch seine Erfolge, von der realistischen Richtung abzulenken. Erst Diderot nahm wieder La Motte's Ideen auf, und seine bürgerlichen Schauspiele vermittelten den Uebergang zu der modernen Weise des dramatischen Spiels*).

---

portent à l'excès: cela pourrait bien être.“ La Motte kannte die englische Literatur nicht, er wusste nichts von Shakespeare's Dramen, und erst Voltaire führte die Literatur des Nachbarvolks in Frankreich ein.

*) Ueber La Motte vergl. Villemain, Tableau de la littérature française au 18me siècle. I. B. S. 60 ff. und Rigault, Histoire de la querelle des anciens et des modernes.

# VII.

## Die Neige des Jahrhunderts.
## Mme de Maintenon und ihr Einfluss.

Ludwig XIV. hatte eine Zeit der Erfolge und des Glanzes, das ist unbestreitbar. War er auch kein grosser Mann, so stieg doch unter seiner Regierung für Frankreich eine Epoche der Grösse herauf, wie sie sich in der Geschichte eines Landes nur selten und in langen Zwischenräumen findet. Diese Zeit vielseitiger fruchtbarer Thätigkeit erstreckt sich von dem Abschluss des Pyrenäischen Friedens im Jahre 1650 bis zum Beginn des grossen Krieges gegen die Allianz, welche Kaiser Leopold, Holland, England, Spanien, Savoyen und Dänemark zur Abwehr der französischen Uebergriffe abschlossen. König Ludwig erhob Ansprüche auf die Pfalz, als mit dem Kurfürsten Karl der Mannsstamm des Hauses Simmern ausstarb. Die Schwester des Kurfürsten, Elisabeth Charlotte von der Pfalz, hatte den Herzog von Orléans geheiratet, und diese Ehe bot den Vorwand zu dem frivolen Eroberungskrieg, der 1688 begann und erst mit dem Ryswicker Frieden 1697 endigte.

Auch die früheren Kriege hatte Ludwig zur Befestigung und Erweiterung seiner Macht unternommen. Allein sie bildeten gewissermassen den Abschluss einer ihm überlieferten Politik, welche die Macht Spaniens bekämpfte und die Kette zu zerreissen trachtete, welche sich in den spanischen Ländern gefahrdrohend um Frankreich schlang. Was Richelieu begonnen hatte, war von Mazarin fortgesetzt worden. Der Pyrenäische Friede hatte Frankreich den definitiven Gewinn von Roussillon im Süden, von Artois im Norden gebracht, hatte ausserdem die französische Grenze nach Belgien und nach dem Rhein zu erweitert. Ludwig XIV. sicherte diese flandrische Grenze noch durch weitere Erwerbungen, die ihm der Aachener Friede 1768 gewährte; und er verdrängte Spanien völlig von seiner Ostflanke, als er 1674 die Franche-Comté eroberte. Nach dem Frieden von Nymwegen stand er mächtig und angesehen in Europa da; er

hatte den gefährlichen Gegner Frankreichs für immer unschädlich gemacht, sein Territorium zu einer festen Einheit abgerundet.

Die Politik, die Ludwig in der ersten Hälfte seiner Regierung befolgte, fand sich in Uebereinstimmung mit den Anschauungen der Nation, und war durch eine einsichtige Beurtheilung der vorwaltenden Verhältnisse eingegeben. Der König hatte es verstanden, die richtigen Männer als Minister an seine Seite zu berufen. Colbert brachte die zerrütteten Finanzen wieder in Ordnung, begründete neue Industriezweige im Land, belebte den Handel, schuf eine Marine, erwarb Kolonien und förderte allenthalben die Thätigkeit der Nation. Für das Kriegswesen sorgte Louvois; die Verwaltung wurde gefestigt, die Justiz gesichert. In dieselbe Zeit fiel jene grosse Blüte der Literatur, die uns bisher eingehend beschäftigte.

Unverkennbar aber war nach einem Menschenalter fruchtbarer Thätigkeit die Abnahme der Kräfte. Dass auf Perioden raschen Aufschwungs Jahre verhältnissmässiger Ruhe folgen, ist naturgemäss. Dass auch die literarische Arbeit erlahmte, darf gleichfalls nicht Wunder nehmen. Allein der Niedergang zeigte sich gleichzeitig fast auf allen Gebieten des staatlichen wie des geistigen Lebens der Nation. Man bemerkt eine förmliche Erschlaffung, und diese Erscheinung weist auf tiefgreifende Ursachen hin.

Der ruhig abmessende Blick erkennt unschwer den verderblichen Geist, der in den letzten Jahren des Jahrhunderts in Frankreich zur Herrschaft gelangte. Die äussere Politik wandelte sich immer entschiedener zu einer Raub- und Eroberungspolitik um. Die schmachvolle barbarische Verwüstung der Pfalz im Jahre 1688 dient gewissermassen als Vorspiel zu dieser zweiten Phase der Regierung Ludwig XIV. Deutlich trat nun des Königs Streben nach der Herrschaft in Europa zu Tage; in blinder Selbstüberhebung achtete Ludwig nicht mehr der geschriebenen Verträge. Er bekämpfte und beraubte Nachbarn, die ihm ungefährlich waren, das deutsche Reich und Holland. Die Reunionskammern, die seinen Raub im Elsass beschönigten, der Ueberfall von Strassburg mitten im Frieden kennzeichnen seine neue Politik. Es bildete sich eine Koalition der europäischen Mächte

gegen Frankreich, das auf die Dauer seinen Gegnern nicht gewachsen war. Mochten die französischen Heere auch viele ruhmvolle Kämpfe bestehen, das Land war doch schon nach dem Frieden von Ryswick 1697 erschöpft, und es war ein Verbrechen, es aufs neue in einen furchtbaren Krieg um die Erbfolge in Spanien zu stürzen.

König Ludwig trägt somit die Hauptschuld an dem Niedergang des Landes, der bei solcher Politik unvermeidlich war. Mag man auch von dem Einfluss Louvois' und andrer ehrgeizigen Personen berichten, so bleibt die ungemessene Herrschsucht des Königs immer als letzter Grund der blutigen Kriege. Leider ging die unselige äussere Politik Hand in Hand mit einer ähnlichen Politik im Innern, und diese letztere wirkte noch verderblicher. Nicht das Ausland allein sollte dem Willen Ludwig's gehorchen, das französische Volk selbst musste auf seine letzte politische Selbständigkeit verzichten. Allerdings war die Stärkung der Königsgewalt eine Erscheinung, die gleichzeitig fast in allen Ländern des Kontinents zu Tage trat. Sie war vielleicht nothwendig, ja unvermeidlich in der Epoche, in der sich der Feudalstaat in den modernen umzuwandeln begann. Das Volk hatte Anfangs freudig jeder Massregel zugestimmt, welche die Macht des Königs über die stolzen Vasallen stärkte. Die Kräftigung des Königthums hatte überall die Kräftigung des Bürgerthums nach sich gezogen. Nun liegt es aber in der Natur der Dinge, dass solche Tendenzen im Lauf der Zeit sich zu sehr geltend machen und in ihrer Einseitigkeit zuletzt ebenso viel schaden, wie sie Anfangs nützten. Die innere Politik Heinrich IV. war gesund und wohlthätig gewesen; Richelieu hatte mit Energie in derselben Bahn weiter gestrebt, und Ludwig XIV. regierte bereits als unbestrittener Herr des Landes. Die Versuchung lag nahe, diese Herrschaft auszubilden, und der König widerstand ihr nicht. Die schlimmsten Folgen dieses Strebens machten sich aber erst später geltend, als die rücksichtslose Herrschsucht jede Regung der Selbständigkeit niedergetreten hatte.

Bei der Beurtheilung der letzten Regierungszeit Ludwig XIV. sieht man sich wie vor einem Räthsel, das sich nicht völlig lösen lässt. So lang der König jung gewesen war, hatte er den

Frauen gehuldigt, ohne Rücksicht auf die öffentliche Moral seine Maitressen zu Gebieterinnen des Hofs gemacht, aber politischen Einfluss hatte er ihnen niemals eingeräumt. Als er dagegen zu altern begann, gewann die Marquise de Maintenon eine überraschende Gewalt über ihn, und man darf mit Grund fragen, welchen Antheil diese Frau an der verhängnissvollen Richtung hatte, welche die Regierungspolitik Ludwig's gegen das Ende des Jahrhunderts einschlug.

Wie eine Sphynx blickt die merkwürdige Frau aus ihrer Umgebung zu uns herüber. Sie selbst hat mit sorglicher Mühe die Schatten, die sie umgaben, zu verdichten gesucht und damit absichtlich das Urtheil über sich erschwert. Wer vermag mit Bestimmtheit zu sagen, ob sie dazu durch fromme Bescheidenheit oder kluge Berechnung gebracht wurde?

Françoise d'Aubigné war die Enkelin Theodor Agrippa d'Aubigné's, jenes glühenden Hugenotten und leidenschaftlichen Dichters, dessen wir schon früher Erwähnung gethan haben. Dessen Sohn Constans war zum Katholicismus und zur königlichen Partei zurückgekehrt, dafür aber vom Vater enterbt worden *). Constans hatte ein abenteuerliches, schicksalvolles Leben geführt, war unter der Anklage auf Hochverrath ins Gefängniss zu Niort gebracht worden, und dort war seine Frau, die ihn nicht hatte verlassen wollen, am 27. November 1635 einer Tochter genesen, die einst die Gemalin des Königs von Frankreich werden sollte. Als Constans d'Aubigné aus dem Gefängniss entlassen wurde, wanderte er mit seiner Familie nach der Insel Martinique aus und starb dort nach einiger Zeit. Die Witwe kehrte darauf mit den Kindern in die Heimat zurück, gerieth aber in bittere Noth. Françoise, die als eifrige Protestantin aufgewachsen war, wurde nun in einem Pariser Kloster von Ursulinerinnen erzogen und bekehrte sich nach langem Widerstreben zum Katholicismus. Später lernte sie den Dichter Scarron kennen und entschloss sich, ihn zu heiraten, obwol derselbe krank und gelähmt war (1632). Schön, anziehend, geistesgewandt, glänzte sie in Scarron's Haus, das sie durch ihre Energie in erträglichen Stand brachte und in

---

*) Vergl. Band I, S. 124.

dem sie die vornehmen Besucher zu einem anständigeren Ton nöthigte. Als Scarron 1660 starb, setzte ihr die Königin-Mutter eine Pension von 2700 Livres aus. Sie kam damals in die vornehmste Gesellschaft und war in den schöngeistigen Salons gern gesehen, aber der Tod der Königin Anna beraubte sie ihrer Pension und noch einmal lernte sie drückende Armuth kennen.

In dieser Lage wurde sie eines Tags der herrschenden Schönheit, Mme de Montespan, vorgestellt, und ihr schilderte sie die Noth, in welche sie durch die Entziehung der Pension gerathen war. Ein empfehlendes Wort der Favoritin genügte, um ihr die Unterstützung wieder zu verschaffen. Niemand konnte damals voraussehen, dass zwischen der Bittstellerin und der Beschützerin ein Streit um die Macht entbrennen und die erstere siegreich daraus hevorgehen würde. Mme Scarron verlangte damals nicht viel. Ihr Leben war so reich an Wechselfällen gewesen, dass wir ihr gerne glauben, wenn sie ein stilles, beschaulicher Frömmigkeit gewidmetes Leben jedem andern vorzuziehen erklärte *). Ueberhaupt führte sie von jener Zeit an ein streng religiöses Leben, und ihr Beichtvater Gobelin bestärkte sie mehr und mehr in dieser Richtung.

Gerade ihre strenge Richtung brachte sie aber mit dem König und der Montespan in engere Berührung. Sie wurde ausersehen, die Kinder der letzteren in aller Stille zu erziehen. Es waren dies zunächst eine Tochter, die schon im Alter von drei Jahren starb, und der im Jahr 1670 geborne Herzog du Maine. Das Geheimniss wurde übrigens nicht lange bewahrt, denn die Kinder wurden schon Ende 1673 legitimirt **). Mme Scarron war dem König in der ersten Zeit geradezu unangenehm. Allein

---

*) Vergl. ihren Brief an Mme de Chanteloup vom 11. Juli 1666: „Enfin ma pension est retablie sur le même pied que la feue reine me l'avoit accordée. Deux mille livres, c'est plus qu'il n'en faut pour ma solitude et pour mon salut.“ — Das Dekret, das die fernere Zahlung der Pension anordnet, spricht von 2700 Livres.

**) Legitimirt wurden 1673: Louis Auguste duc du Maine, Louis César comte du Vexin, und Louise Françoise Mlle de Nantes. Später folgten noch Mlle de Tours, Mlle de Blois (in der Folge die Gemalin des Herzogs von Orléans, des Regenten) und der Comte de Toulouse. Alle Kinder durften den Namen Bourbon tragen.

sie widmete sich ihrer Aufgabe mit Ernst und Liebe und gewann allmälig durch ihren praktischen Sinn und klaren Verstand das Wohlwollen des Königs, während sich ihr Verhältniss zu Mme de Montespan immer schlechter gestaltete. Die beiden Frauen stritten oft über die Erziehung der Kinder, und auch bei andern Gelegenheiten trat ein Gegensatz zwischen ihnen zu Tage. Im Jahr 1675 erhielt Mme Scarron vom König ein Geschenk von 200.000 Livres, das ihr ermöglichte, Schloss und Herrschaft Maintenon zu kaufen. Damals begann der König gegen Mme de Montespan kalt zu werden, nachdem schon verschiedne Stürme zwischen ihnen beiden einen Bruch hatten voraussehen lassen. Man arbeitete von verschiednen Seiten an einer »Bekehrung« des Monarchen; Predigten, Rathschläge, Warnungen machten es Ludwig leichter, die Favoritin, die er nicht mehr mochte, aufzugeben. Um so höher stieg das Ansehen der Erzieherin, die in ihrer gleichmässigen ruhigen Haltung, mit ihrem verständigen Wort dem König ganz anders entgegentrat als alle andern Damen des Hofs. Es ist möglich, dass ihr Benehmen fein berechnet war, aber es entsprach doch gewiss ihrem Charakter. Genug, die Stellung der Marquise de Maintenon wurde immer bedeutender und fester: der König gefiel sich in ihrer Gesellschaft, verweilte oft stundenlang bei ihr und nicht ganz zwei Jahre nach dem Tod der Königin Marie Thérèse (1683) liess er sich ins Geheim mit ihr trauen. Mme de Maintenon zählte etwa fünfzig Jahre *).

---

*) Eine merkwürdige Stelle findet sich in dem Bericht über einen Besuch, den Mme de Maintenon im Jahre 1700 in Saint-Cyr machte, und bei dem sie sich über ihre Stellung äusserte: „Mme de Montespan et moi, nous avons été les plus grandes amies du monde; elle me goûtoit fort, et moi, simple comme j'étois, je donnois dans cette amitié. C'étoit une femme de beaucoup d'esprit et pleine de charmes; elle me parloit avec une grande confiance et me disoit tout ce qu'elle pensoit. Nous voilà cependant brouillées sans que nous ayons eu dessein de rompre. Il n'y a pas eu assurément de ma faute de mon côté, et si cependant quelqu'un a sujet de se plaindre, c'est elle; car elle peut dire avec vérité: c'est moi qui suis cause de son élévation; c'est moi qui l'ai fait connoître et goûter au Roi; puis elle devient la favorite et je suis chassée. D'un autre côté, ai-je tort d'avoir accepté l'amitié du Roi, aux conditions que je l'ai acceptée? Ai-je tort de lui avoir donné de bons conseils et d'avoir tâché, autant que je l'ai pu, de rompre ses commerces?" (Aux demoi-

Man berichtet, sie habe lange Zeit alle Mittel aufgeboten, um zu erlangen, dass die Ehe öffentlich bekannt gemacht werde, dass aber Louvois sich dagegen entschieden ausgesprochen und beim König gesiegt habe *).

Nichts scheint natürlicher, als dass Mme de Maintenon den Wunsch hatte, ihre Stellung vor den Augen der Welt als vollständig legitim zu erweisen. War sie doch dem Geschwätz und den Verleumdungen schutzlos preisgegeben. Aber nachdem ihr Wunsch nicht erfüllt worden war, that sie alles, um ihre Verheiratung im Dunkel zu lassen. Man könnte hierin eine schlaue Politik erkennen, wenn sie nicht auch Sorge getragen hätte, dass das Geheimniss nach Ludwig's und ihrem Tod gewahrt blieb. Auch als Gemalin des Königs setzte sie ihre einfache Lebensweise fort; sie repräsentirte nicht, empfing wenig Besuche, machte deren noch weniger, und bei officiellen Gelegenheiten fand sie eine gewisse Genugthuung darin, den Damen der hohen Aristokratie nachzustehen. In ihrer Stellung hätte sie sich Reichthümer erwerben können, aber sie dachte nicht daran und lehnte alle dahin bezüglichen Anerbietungen des Königs ab. Ihre Neigung stimmte hier offenbar mit der Politik überein, denn diese letztere musste ihr eine solche Lebensweise empfehlen. Je weniger stolz und herrschsüchtig sie dem König erschien, um so sicherer herrschte sie. Ihr Geist nahm eine immer strengere Richtung; ihre grosse Sorge war es, ihren etwa aufkeimenden Hochmuth zu unterdrücken, wie dies aus vielen ihrer Briefe hervorgeht. »Ich bin heute nicht vornehmer als zur Zeit, da ich in der Rue des Tournelles wohnte, und Sie mir ernstlich ins Gewissen redeten«, schrieb sie ihrem Beichtvater. »Es ist nicht Ihre Aufgabe, mich stolz zu machen, sondern den Stolz in mir zu unterdrücken...

---

selles de la classe bleue. — Lettres historiques et édifiantes adressées aux dames de Saint-Louis par Mme de Maintenon, publ. par M. Th. Lavallée. Paris 1856, 2 Bde. — Bd. II, n⁰ 349, S. 71).

*) Saint-Simon, Mém. (éd. Chéruel) Bd. VIII, Kap. 7: „Louvois se jette à ses genoux et l'arrête, tire de son côté une petite épée de rien qu'il portoit, en présente la garde au roi et le prie de le tuer sur-le-champ s'il veut persister à déclarer son mariage, lui manquer de parole ou plutôt à soi-même et se couvrir aux yeux de toute l'Europe d'une infamie qu'il ne veut pas voir“ etc.

Schreiben Sie mir ohne Umschweife, ohne Ceremonie, vor allem, ohne Rücksicht.« *).

In solcher Stimmung aber galt es ihr geradezu als eine Pflicht, den König gleichfalls auf den Weg der Frömmigkeit zu führen. Ihre geheime Herrschbegier verband sich vortrefflich mit diesem devoten Sinn und der Abneigung gegen jeden weltlichen Glanz. Dass sie grossen Einfluss ausübte, ist sicher; aber es ist schwer zu sagen, wie weit sich derselbe erstreckte, und wie weit sie für die unseligen Regierungsmassregeln verantwortlich ist, welche Frankreich in seiner Lebenskraft bedrohten. Unzweifelhaft ist es jedenfalls, dass der Niedergang des Landes mit dem Beginn ihrer Herrschaft zusammenfiel.

Saint-Simon, der sie nicht mochte, und dessen Urtheil deshalb mit einiger Vorsicht aufzunehmen ist, beurtheilte sie sehr streng. »Sie war eine Frau von Geist«, sagt er. »In den vornehmen Kreisen, in welchen sie zuerst geduldet worden war und deren Liebling sie bald wurde, hatte sie Gewandtheit und gesellschaftlichen Takt gewonnen. Ihre verschiednen Lebensstellungen hatten ihr ein einschmeichelndes Wesen gegeben, und sie war bemüht, jedem zu gefallen. Die Nothwendigkeit zu intriguiren, die Kabalen, die sie alle erlebt hatte, und in welchen sie oft verwickelt gewesen war, hatten sie in dieser Kunst ausgebildet, hatten ihr Geschmack daran, Uebung und Fertigkeit gegeben. Sie war unvergleichlich anmuthig bei allem was sie that, ungezwungen und doch zurückhaltend und bescheiden, was ihre Talente ausserordentlich unterstützte. Dabei war ihre Rede mild, ihr Ausdruck treffend und gewählt, kurz, aber von natürlicher Beredsamkeit.... Ihr precieuses und geziertes Wesen wuchs, je mehr sie sich den Anstrich von Frömmigkeit gab.

---

*) Lettres de Mme de Maintenon à l'abbé Gobelin, n⁰ 40, vom 27. Juli 1686: „Vous connoissez ma sincérité: je ne fais de complimens, ni ne les aime: je vous conjure donc de vous défaire du stile que vous avez avec moi, qui ne m'est point agréable et qui peut m'être nuisible; je ne suis point plus grande dame que je ne l'étois à la rue des Tournelles où vous me disiez fort bien mes vérités... Ce n'est point à vous à m'inspirer de l'orgueil, à vous qui devez le détruire en moi. Où trouverai-je la vérité, si je ne la trouve en vous?.... Parlez-moi, écrivez-moi sans tour, sans cérémonie, sans insinuation, et surtout je vous prie, sans respect.“

Diese wurde zum Hauptzug ihres Charakters; durch ihre Frömmigkeit hatte sie sich zu ihrer Stellung erhoben und nur durch sie konnte sie sich darin behaupten. Die Herrschaft galt ihr als das höchste, und ihr opferte sie alles andre rücksichtslos. Geradheit und Freimuth waren bei solchem Ziel und solchem Erfolg zu schwer zu bewahren, als dass man glauben könnte, Mme de Maintenon habe mehr davon behalten, als was zum äussern Schmuck gehört« *).

An einer andern Stelle sagt Saint-Simon in seiner üblichen scharfen Weise, sie habe fortwährend alle Geschicklichkeit aufbieten müssen, um den König hinters Licht zu führen, und er erzählt, wie sie es anstellte, um ihren Willen durchzusetzen**). Der König war so sehr an ihre Gesellschaft gewöhnt, dass er sogar die Minister zu ihr kommen liess und dort mit ihnen arbeitete. Mme de Maintenon sass dabei, mit einem Buch oder einer Stickerei beschäftigt. Sie hörte alles, was der König mit seinen Ministern besprach, aber selten machte sie eine Bemerkung dazu. Wenn der König sie um ihre Meinung fragte, antwortete sie gleichfalls mit grosser Vorsicht, und schien für die Geschäfte, und besonders für die Personenfragen ohne besonderes Interesse. Aber sie war im Einverständniss mit den Ministern, von welchen jeder vorher ihre Willensmeinung eingeholt hatte und deren keiner ihr entgegen zu sein wagte. Wenn sie sich nicht in solcher Weise lenken lassen wollten, war ihr Sturz gewiss, obgleich es manchmal geraume Zeit währte, bis Mme de Maintenon zu ihrem Ziel gelangte, da sie nie direkt auf dasselbe losging. Selbst die Generale mussten sich gewöhnlich bei ihr einfinden, um mit dem König und dem Kriegsminister zu arbeiten. Noch eifriger mischte sie sich in die kirchlichen Angelegenheiten, über welche Erzbischöfe und Bischöfe mit ihr verhandeln mussten. Auch die geheimen Polizeiberichte gingen durch ihre Hand, und gewährten ihr eine besondere Macht über viele Personen***).

---

*) Saint-Simon, Mém. B. VIII, Kap. 11.

**) Saint-Simon, Bd. VIII, Kap. 12: „Son règne ne fut qu'un continuel manège, et celui du roi une perpétuelle duperie."

***) Sie selbst sagte in einem Brief vom 9. Sept. 1698 an den Kardinal de Noailles: „.....Je suis inaccessible: j'ai toujours dans ma chambre ou le

Männer von hervorragenden Gaben und Selbständigkeit des Charakters fanden nun keinen Platz mehr in dem Rath des Königs. Colbert war schon 1683 gestorben, Louvois folgte ihm im Jahre 1691 in den Tod, und die Minister, welche an deren Stelle traten, reichten mit ihren Kräften nicht aus, weder der

---

Roi ou Mme la duchesse de Bourgogne.... Nul repos ici. Le Roi vient dans ma chambre trois fois par jour. Tout ce que je pourrois avoir à faire est coupé. Je conviens que je suis insensible aux honneurs qui m'environnent et que je n'y vois qu'assujettissement et contrainte.“ Die „Lettres histor. et édif.“ B. 2, S. 153 theilen eine Privatunterhaltung mit, welche Mme de Maintenon mit einer Schwester von Saint-Cyr, Mme de Glapion, hatte, und welche diese alsbald aufzeichnete (1705). Mme de Maintenon klagte zuerst über den Zwang, dem sie sich bei Hof fügen müsse: „....c'est là ce qui s'appelle le monde, c'en est le centre; c'est là où toutes les passions sont en mouvement, l'intérêt, l'ambition, l'envie, le plaisir, etc.; c'est donc ce monde si souvent maudit de Dieu. Je vous avoue que ces réflexions me donnent un sentiment de tristesse et d'horreur pour ce lieu où il faut pourtant que je demeure.“ „...On commence à entrer chez moi vers sept heures et demie: .... ensuite viennent les gens de plus grande conséquence: un jour M. Chamillart, un autre M. l'archevêque; aujourd'hui c'est un général d'armée qui va partir, demain une audience qu'il faut donner et qui m'a été demandée, avec cette circonstance que c'est presque toujours des personnes que je ne puis différer de voir, car il le faut bien, par exemple, quand les officiers partent, et ainsi des autres. M. le duc du Maine attendoit l'autre jour dans mon antichambre que M. de Chamillart eût fini. Quand il fut sorti, M. le duc du Maine entra et me tint jusque quand le Roi arriva.... Le Roi demeure avec moi jusqu'à ce qu'il aille à la messe. Je ne sais si vous prenez garde qu'au milieu de tout cela je ne suis pas encore habillée; si je l'étois, je n'aurois pas eu le temps de prier Dieu. J'ai donc encore ma coiffure de nuit; cependant ma chambre est comme une église; il s'y fait comme une procession; tout le monde y passe, et ce sont des allées et des venues perpétuelles.“ Darauf schilderte sie die Rückkehr des Königs nach der Messe, den Besuch der Herzogin von Bourgogne, und wie sie in Gegenwart vieler Damen eilig ihr Mittagsmahl einnehme. Nach Tisch finde sich häufig der Dauphin ein, den zu unterhalten besonders schwer sei, da er selbst kein Wort rede. Bald komme der König wieder und zwar in grosser Gesellschaft. Das Beschwerlichste sei dann, die Klagen und Bitten der Damen anzuhören, von welchen jede ganz privatim mit ihr reden wolle. „Tout cela me fait quelquefois penser, quand j'y fais réflexion, que mon état est bien singulier, car il faut bien que ce soit Dieu qui l'ait fait. Je me vois là au milieu d'eux tous; cette personne, cette vieille personne, devient l'objet de leur attention! C'est à moi qu'il faut s'adresser, par qui tout passe! Et Dieu me fait la grâce de ne voir jamais ma condition par ce qu'elle a d'éclatant; je n'en sens que la peine, et il me semble que, Dieu merci! je n'en suis point éblouie.... Quand le Roi est revenu de la chasse, il vient chez moi; on ferme la porte et personne n'entre plus. Me voilà donc seule avec lui.

Marquis de Barbezieux, der »grässliche« Sohn des Louvois, wie Saint-Simon ihn nennt, noch Chamlay, noch Pontchartrain. Letzterer hatte die Finanzen und die Verwaltung der Marine, verstand aber nichts davon und die Zerrüttung wuchs auf allen Gebieten. Ludwig XIV. wollte von jener Zeit an alle Geschäfte selbst besorgen, die kleinsten Detailfragen sollten ihm zur Entscheidung vorgelegt werden. Aber wenn er noch so angestrengt arbeitete, er konnte nicht alles bewältigen, und noch weniger sich ein richtiges Urtheil über alle Dinge bilden, die von seiner Entscheidung abhingen. Diese Schwäche, die zum Theil auf Herrschsucht, zum Theil auf kleinlichem Misstrauen beruhte, musste mit der Zeit überall schädigend einwirken*). Vergebens pries La Bruyère bei seiner Aufnahme in die Akademie am 15. Juni 1693 diese Fürsorge des Herrschers für seine Unterthanen: »Der König ist, wenn ich das Wort gebrauchen darf, selbst sein erster Minister. Immer besorgt für das, was uns noth thut, kennt er keine Zeit der Erholung, keine Stunden der Ruhe. Die Nacht rückt vor, schon sind die Wachen vor seinem Palast abgelöst worden, die Gestirne glänzen am Himmel, die ganze Natur liegt in tiefer Ruhe, wir alle ruhen, während der König über uns und den

---

Il faut essuyer ses chagrins, s'il en a, ses tristesses, ses vapeurs; il lui prend quelquefois des pleurs dont il n'est pas le maître, on bien il se trouve incommodé. Il n'a point de conversation. Il vient quelque ministre qui porte souvent de mauvaises nouvelles. Le Roi travaille." Selbst ihr Abendessen nehme sie in Eile, denn der König sei ungeduldig; müde, lasse sie sich von ihren Kammerfrauen entkleiden und gehe zu Bett. Der König bleibe aber noch da, bis zu seinem Souper, während welcher Zeit sie nichts zu verlangen wage, obwol sie manchmal Hilfe nöthig habe. „Comme il (le roi) est toujours le maître partout et qu'il fait tout ce qu'il veut, il n'imagine pas qu'on soit autrement que lui."

*) Das „Journal" von Dangeau, von dem in einem späteren Abschnitt die Rede sein wird, gibt die beste Kunde von der Arbeitskraft des Königs und seiner Sorge um das Detail. Das tritt besonders seit den neunziger Jahren hervor. Dangeau konstatirt häufig, dass der König nicht mehr zu den Hofgesellschaften kommt. Z. B. heisst es unter dem Datum des 6. Januar 1692: „Le soir il y eut appartement; mais le roi n'y vient plus. M. de Barbezieux est malade depuis quelques jours et le roi travaille encore plus qu'à son ordinaire." — Am 28. Jan. 1692: „Le roi ne sortit point de tout le jour, non plus qu'hier. Il donne beaucoup d'audiences et travaille tout le reste du jour; il s'est accoutumé à dicter et fait écrire à M. de Barbezieux, sous lui, toutes les lettres importantes qui regardent les affaires de la guerre" u. s. f.

ganzen Staat wacht.“ Seine begeisterten Worte vermochten doch über das Missliche der königlichen Einmischung nicht zu täuschen.

Im Jahr 1685 sah sich die Marquise de Maintenon durch ihre Heirat mit dem König in ihrer Machtstellung definitiv gesichert. Kein Dokument ist über die Eheschliessung erhalten, doch besteht kein Zweifel über dieselbe. In demselben Jahr erfolgte auch die Aufhebung des Edikts von Nantes. Der Fanatismus feierte damit einen seiner grössten Triumphe. Auf die Gräuel, welche gegen die Protestanten verübt wurden, näher einzugehen, ist hier nicht der Platz. Man schätzt die Zahl derer, welchen es gelang ins Ausland zu entkommen, auf drei bis viermalhunderttausend. Ebenso viel sollen im Kerker, auf den Galeeren, auf der Flucht umgekommen sein*). Wenn aber Frankreich auch nur eine halbe Million seiner Bewohner verlor, so war der Verlust schon ausserordentlich, da unter den Protestanten eine grosse Zahl trefflicher Arbeiter, viele Officiere und Gelehrte sich befanden. Von 40.000 Seidenarbeitern in Tours blieben nur 4000, von 12.000 in Lyon flohen etwa 9000 und die Bevölkerung von Nantes soll auf die Hälfte zusammengeschmolzen sein. Aehnliche Mittheilungen werden aber aus vielen Orten gemacht**).

Derselbe Fanatismus drückte einige Jahre später (1702) den Protestanten in den Cevennen die Waffen in die Hand. In den Bergen des Languedoc hatten sich doch viele erhalten, die mit der Zeit auch ihren Glauben wieder offen zeigten. Aber König Ludwig trat mit brutaler Gewalt gegen sie auf, und es kam zu dem Krieg der Camisarden, der wegen seiner Gräuelthaten mit den Albigenserkriegen des Mittelalters verglichen werden kann.

Es ist unmöglich, hier den Einfluss der Marquise de Maintenon zu übersehen. Aus ihren Briefen geht deutlich hervor, wie sehr sie sich mit allen kirchlichen Angelegenheiten befasste und wie sie gerade hier herrschte. „Sie hielt sich für eine Kirchen-

*) Vergl. Saint-Simon VIII, Kap. 11.

**) Vergl. Samuel Smiles, „the Hugenots, their churches and settlements“, 3. Aufl. 1869, und desselben Verfassers „the Hugenots in France after the revocation of the edict of Nantes“ 1874, und Ch. Weiss, „Histoire des Réfugiés protestants en France depuis la révocation de l'édit de Nantes jusqu'à nos jours“, 2 B. 1853.

mutter«, sagt Saint-Simon *). Der König, der ein Apostel zu sein glaubte, weil er die Jansenisten verfolgt hatte, war gerade auf diesem Gebiet am leichtesten zu beherrschen. Er verstand nichts von den religiösen Streitigkeiten und war um so leichter aufzustacheln **). Dies war das Werk der Marquise, und wenn sie ihn nicht gerade zu Gewaltthaten trieb, so verhinderte sie dieselben jedenfalls nicht. Wie lange sie schon vor der Aufhebung des Edikts an eine Massregel solcher Art dachte, beweist die Stelle eines Briefs, den sie im Jahr 1681 an die Gräfin Saint-Geran schrieb: »Der König beginnt ernstlich an sein Seelenheil und an das seiner Unterthanen zu denken. Wenn Gott ihn uns erhält, wird es bald nur noch eine Religion in seinem Reich geben. Das ist auch Louvois' Ansicht« ***).

Die rohe Gewalt wandte sich aber nicht allein gegen die Protestanten, sondern auch gegen dissentirende Katholiken, und der Streit mit den Jansenisten lebte gegen den Schluss des Jahrhunderts wieder mit der alten Schärfe auf. Nach einigen Jahren mehr literarischer Fehde suchte die Regierung auf Betreiben des P. La Chaise, des Beichtvaters des Königs, und ebenso der Maintenon die Widerstrebenden mit einem Hauptschlag zu vernichten. Das Kloster von Port-Royal wurde geschlossen, die Bewohnerinnen in andre Klöster vertheilt, die gelehrten Einsiedler verjagt und alle Gebäude demolirt. Selbst die Gräber wurden nicht verschont. Dieselbe gewaltthätige Weise waltete in der Behandlung der andern theologischen Streitigkeiten, welche damals die Gemüther in Athem erhielten, wie z. B. des Quietismus, von dem wir in dem Abschnitt über Fénelon noch weiter zu reden haben, oder der Lehren des P. Quesnel in seinen »Réflexions morales« über das Neue Testament. Jedenfalls störte der Fanatismus, der sich dabei geltend machte, den religiösen Frieden im

*) Saint-Simon, B. VIII, Kap. 11: „Elle se figuroit être une mère de l'Église."

**) Saint-Simon, a. a. O.

***) Mme de Maintenon à Mme de Saint-Geran, 24. August 1681. Bezeichnend ist auch die lakonische Stelle in ihrem Brief an Mme de Glapion v. 11. April 1704: „On a défait 1800 Camisards; je demanderai à notre mère une procession pour remercier Dieu."

Land. Die Regierung Ludwig XIV. vermachte den nachfolgenden Generationen heftige kirchliche Streitigkeiten, welche nicht wenig zur Vorbereitung der Revolution beitrugen.

Der Niedergang trat nun mit einem Mal auf allen Gebieten mit erschreckender Deutlichkeit zu Tage. Die Bevölkerung sank rapid, auch in rein katholischen Gebieten. Die Zahl der Einwohner verminderte sich in manchen Gegenden um die Hälfte, in andern um ein Drittel oder ein Viertel. Ein Bericht des Intendanten von Alençon klagte, dass in seinem Kreis die Hälfte der Häuser verfallen sei, weil sie nicht reparirt und in Stand erhalten würden. Andre Intendanten meldeten dieselben Beobachtungen*). In den Bezirken von Nantes und Étampes, sowie in Flandern, fände sich nur die Hälfte der früheren Zahl, und im Steuerbezirk Tours sei die Bevölkerung um ein Viertel gesunken. Troyes zählte früher 50000 Einwohner, am Schluss des 17. Jahrhunderts nur noch 20000. Die Berichte aller Intendanten sind mit solchen Klagen gefüllt. Es konnte ja auch nicht anders sein, da die fortwährenden Kriege unendliche Menschenopfer forderten. Im Zusammenhang mit dieser Erscheinung stand die Abnahme des Handels, die Lähmung der Industrie. Hier war neben der Vertreibung der Hugenotten besonders der steigende Steuerdruck schuld. Die Controlquälereien der Steuerpächter machten das Uebel noch schlimmer. Mit jedem Jahr stiegen die Anforderungen des Staats. Da das Volk nicht allen genügen konnte, so sehr man es auch presste, machte man Schulden, schuf neue, ganz unnöthige Aemter, die man für Millionen verkaufte, unbekümmert darum, dass man die Zukunft belastete. Man verschlechterte die Münze und begann mit dem Verkauf der Domänen. Alles half nichts. Die Kriege verschlangen riesige Summen und der König verschenkte dabei noch alljährlich Millionen an seine Höflinge, die sich ruinirt hatten. Der Hofhalt selbst beanspruchte einen grossen Theil des jährlichen Einkommens der Staatskassen.

Ist einmal ein Staatswesen auf abschüssigen Weg gerathen, so ist ein Halt schwer. Ueberall treten dann bis dahin verborgene

---

*) Diese Berichte, die in der Nationalbibliothek zu Paris aufbewahrt werden, wurden auf Befehl des Königs für seinen Enkel, den Duc de Bourgogne verfasst, der sich mit dem Zustand des Landes vertraut machen sollte.

Schäden zu Tag. Das zeigte sich auch damals in Frankreich. Selbst in der Armee offenbarten sich bedenkliche Symptome, welche auf ein Sinken des militärischen Geistes und der Disciplin hindeuteten. Da drohte ein Oberst, seine Soldaten zur Desertion zu verleiten, dort empörten sich zwei Kompagnien, überfielen ein festes Schloss bei Nizza, mordeten und raubten und gingen dann zum Feind über. Ludwig hielt es für nöthig, ein neues militärisches Amt, das der Inspektoren der Infanterie und der Kavallerie zu schaffen, um durch sie die Obersten zu beaufsichtigen *). Luxus und Verweichlichung drangen in die Armee ein. Man suchte Bequemlichkeit im Quartier, die Officiere liessen sich die auserlesensten Speisen, die feinsten Weine nachsenden, und ruinirten sich, indem sie sich gegenseitig durch Aufwand zu überbieten suchten. Im Jahr 1707 musste der König verordnen, dass kein General mehr als vierzig, kein Oberst mehr als zwanzig Pferde mit ins Feld nehme. Saint-Simon, der das berichtet, fügt aber hinzu, das Gebot des Königs sei nicht beachtet worden **). Die französischen Niederlagen in dem spanischen Erbfolgekrieg waren nicht allein den untüchtigen Feldherren zuzuschreiben, welche an die Spitze der Armeen gestellt wurden, sondern auch der wachsenden Desorganisation des Heeres.

Und hier ist wohl auch auf die Menge der feindlichen, oft gehässigen Pamphlete hinzuweisen, welche in Frankreich damals cirkulirten. Die meisten dieser Schriften kamen vom Ausland, fanden aber willige Abnahme in Frankreich. Weder der König noch seine Familie wurden verschont, die höchsten Würdenträger fanden ihre Ankläger, die Politik, der ganze Zustand des Landes erschien darin in grellster Beleuchtung.

Es war kein blosser Zufall, dass König Ludwig nicht mehr, wie früher, bedeutende Männer an seiner Seite hatte; es war System darin, dass er alle Kräfte fern hielt. Nur wer sich den Anschein der Frömmigkeit zu geben wusste, fand Gnade vor den Augen der Marquise und Beachtung beim König. Auch wer

---

*) Siehe Dangeau, Journal. Januar u. November 1694, Juni 1695. Saint-Simon, B. I, Kap. 14. Gaillardin V, 550 ff.

**) Saint-Simon, Mémoires, B. III, S. 416 (Jahr 1707).

Mme de Maintenon nicht für den Niedergang des Landes verantwortlich erklären will, kann doch nicht in Abrede stellen, dass sie den König in eine schwüle, dumpfe Atmosphäre zog, in der er früher nicht hätte leben können. Hatte er vormals durch sein Leben vielfachen Anstoss erregt, so war doch in seiner Regierung ein grosser Zug gewesen. Nun hielt ihn die Marquise von jedem frischen Hauch des Lebens fern und beförderte in ihm den kleinlichen, stumpf fanatischen Geist. Der König hatte in der letzten Hälfte seiner Regierungszeit kein Interesse mehr für die Literatur, für irgend welche höhere geistige Anregung. Keine wahrhaft grosse Idee beseelte mehr seine Thätigkeit, nichts verrieth einen umfassenden Blick, ein ernstliches Streben nach Reformen und wohlthätigen Verbesserungen im Staatsleben.

Mme de Maintenon war eine überaus fleissige Korrespondentin. Sie schrieb nach allen Richtungen hin, und ihre Briefe gestatten den besten Blick in ihr Wesen. Wenn sie auch jeden einzelnen Brief mit sorgfältiger Ueberlegung geschrieben haben mag und sich in keinem so offen gab, wie Mme de Sévigné in den ihrigen, so macht die Sammlung der Briefe doch einen Eindruck, der nicht falsch sein kann*).

Diese Briefe kann man ihrem Inhalt nach in Briefe über Erziehung, erbauliche Briefe und Briefe allgemeiner Art theilen. Zu diesen letzteren gehören alle jene, welche sie über Angelegenheiten der Kirche und der Staatsverwaltung schrieb. Ausserdem verfasste sie noch besondere Schriften über die Erziehung der Mädchen („Entretiens sur l'éducation des filles“, „Conseils aux demoiselles pour leur conduite dans le monde“). Die Memoiren, die unter ihrem Namen erschienen, hat sie jedenfalls inspirirt, vielleicht auch selbst geschrieben. Ihre schriftstellerische Thätigkeit war wohl ein Nachklang aus der Zeit ihres Lebens im Kreis der Schöngeister. Auch in der Freude an den dramatischen Aufführungen zu Saint-Cyr liess sie den früheren literarischen Geschmack noch erkennen, wenn derselbe auch von ihrer

---

*) Ihre Briefe wurden zuerst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von La Baumelle, in mehr als kühner Weise zurechtgestutzt und veröffentlicht. Eine authentische, nach den Manuskripten revidirte Ausgabe besorgte Théodore Lavallée („Oeuvres de Mme de Maintenon“) 1854, 12 B.

ängstlichen Frömmigkeit immer mehr beeinträchtigt wurde. Sie schrieb sogar selbst eine Reihe dramatischer »Proverbes« für ihre Schülerinnen in Saint-Cyr. Es waren dies kleine Scenen, welche die Wahrheit irgend eines moralischen Spruchs beweisen sollten *).

Ihre Schriften zeigen ein merkwürdiges Gemisch von klarem Verstand und starrer engherziger Bigoterie. Sie urtheilt sicher, und zeigt sich liebevoll freundlich, sofern es sich nicht um Religion und Kirche handelt. In diesem Punkt aber gibt sie nicht nach. Kommt sie darauf zu reden, dann nimmt sie, zumal in ihren Briefen an die Bewohnerinnen von Saint-Cyr, leicht einen Predigerton an, und wird hart und fast unmenschlich**). Ihr Stil ist klar, bestimmt und bewahrt einen Rest jener Anmuth, der sie früher auszeichnete. Schwung und Frische findet sich freilich nicht darin. Ihre Schicksale hatten sie doch zu ernst gestimmt, und in ihren Briefen und Schriften herrscht eine klösterliche Stimmung, ein Schulmeisterton, der keine warme Sympathie für die Schreiberin aufkommen lässt.

Der Geist des ganzen Regierungssystems zeigt sich am deutlichsten in der konsequent durchgeführten Centralisation, welche darauf hinauslief, alle lebendigen Kräfte des Landes in der Hand des Königs zu vereinigen. Wir haben schon darauf hingewiesen, wie sich diese Politik seit den Tagen Heinrich IV. entwickelte und durch die in ihr liegende Kraft immer mehr ge-

---

*) Dieselben wurden zum erstenmal 1859 veröffentlicht. — Vergl. auch Lavallée, Histoire de la maison royale de Saint-Cyr 1853.

**) Man sehe z. B. ihren Brief „aux dames de Saint-Louis", 30 avril 1694: „Puisque vous voulez et que Dieu veut que je vous exhorte, mes très-chères filles, malgré le besoin que j'aurois que vous m'exhortassiez, il faut le faire simplement dans ce temps que vous allez donner à la retraite.... Je commence par les actions de grâce que nous devons à Dieu de tout ce qu'il a fait en vous qui me donne une ferme confiance qu'il veut achever l'oeuvre de Saint-Cyr en sanctifiant celles qui doivent l'établir" etc. Ihrer geliebten Glapion schrieb sie (4 déc. 1704): „Les chrétiens ne doivent rien aimer avec passion, ma chère fille, et encore moins les religieuses qui ont fait voeu de chasteté, lequel exclut toute recherche des plaisirs; n'aimez donc point la musique avec passion, mais achevez de l'apprendre aux heures que vous marquez et avec intention d'être utile à la maison et aux demoiselles..."

fördert wurde. Je grössere Fortschritte die Centralisation machte, desto eifriger arbeitete man in ihrem Interesse, desto nachdrücklicher wurde der Impuls, der von dem Mittelpunkt ausging. In der Feudalmonarchie standen unter dem König die stolzen Herzoge, die als Gouverneure grosser Provinzen oft genug mit ihm rivalisirten. Die Monarchie der Bourbonen liess diese Gouverneure bestehen, entriss ihnen aber die Macht. Denn sie stellte ihnen praktische Geschäftsleute, die Intendanten, zur Seite, welche die eigentliche Verwaltung der Provinzen in der Hand hatten und direkt mit den Ministern, d. h. mit dem König, korrespondirten. Welche Macht dieselben mit der Zeit erlangten, beweist ein Wort des bekannten Schotten Law, der eine so unheilvolle Rolle in Frankreich während der Regentschaft spielte. Der Marquis d'Argenson erzählt in seinen Memoiren, dass ihm eines Tags Law sagte: „Was ich als Finanzminister gesehen habe, hätte ich nie vorher geglaubt. Frankreich wird von dreissig Intendanten regiert. Parlamente, Stände, Regierung gelten nichts; von jenen dreissig Männern hängt das Wohl und Wehe der Provinzen ab" *).

Die Intendanten bildeten ein mächtiges Glied in der Maschine, welche von Paris aus mit einem Druck der Hand in Bewegung gesetzt werden konnte. Ohne äussere Pracht, ohne die Abzeichen der Macht, vereinigten sie die wichtigsten Geschäfte in ihrer Hand. Wer sich ihnen entgegenstellte und eignen Willen beanspruchte, wurde bei Seite geschoben oder gar vernichtet. Die Parlamente erwiesen sich widerspenstig gegen sie, man brach ihren Stolz. Die Landtage der wenigen Provinzen, welche noch eine ständige Verfassung bewahrt hatten, wurden zu unbedeutenden Körperschaften herabgedrückt, die nur die stets steigenden Geldforderungen der Regierung zu bewilligen hatten. Die Provinzen verloren allmälig ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit. Wie nur eine einzige Religion, so sollte auch eine einheitliche Verwaltung herrschen, und Kirche und Staat die gehorsamen Diener des Königs sein. Zuletzt fielen auch die municipalen Freiheiten und Gerechtsame. Die Städte hatten aus alter

*) Tocqueville, L'ancien régime et la révolution, Kap. II, S. 74.

Zeit das Recht bewahrt, ihre Vorsteher unter dem Titel Konsuln oder Maires selbst zu wählen. Aber ein königliches Edikt verfügte im Jahr 1690, dass ein »conseiller procureur« jeder städtischen Verwaltung zur Aufsicht beizugeben sei, und die Ernennung dieser controlirenden Beamten stand dem König zu. Zwei Jahre später erklärte König Ludwig, dass er sich die Ernennung der Maires überhaupt vorbehalte. Seitdem wurden diese wichtigen Stellen verkauft, d. h. einzelnen reichen Familien in jeder Stadt gegen eine beträchtliche Summe das Vorrecht ertheilt, für alle Zeiten die Angelegenheiten ihrer Mitbürger zu verwalten*).

So sank ein Zweig nach dem andern; es gab bald kein öffentliches Leben mehr in Frankreich. Paris war schon lang die dominirende Hauptstadt, aber unter solchen Verhältnissen wurde sie bald zum einzigen Punkt des Landes, wo man noch wahrhaftes Leben, geistige Anregung traf. Und auch hier war zuletzt doch nur der Hof, d. h. der König, massgebend. Das Leben in der Provinz starb mehr und mehr ab. Der Adel verliess seine Güter, um in Versailles unter den Augen des Herrn zu dienen, und der kostspielige Aufenthalt zerrüttete das Vermögen der meisten Familien.

Auch in Kunst und in Literatur machte sich die Centralisation immer stärker geltend. Auf diesen Gebieten hatte Paris schon früher die Vorherrschaft besessen. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts war für Künstler und Schriftsteller nur in Paris Anerkennung und Ruhm zu erwerben. Neben dem Hof schien nur das Pariser Publikum noch mit einigem Urtheil begabt zu sein. Die Stiftung der Akademie hatte die literarische Centralisation wesentlich befördert, die Gründung des »Mercure de France« schuf ein journalistisches Organ, das die Pariser Anschauungen durch ganz Frankreich verbreitete und ihnen so zu sagen Gesetzeskraft verlieh. Die Akademien zu Lyon und Bordeaux, die in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts gegründet wurden, hatten der Pariser gegenüber keine Bedeutung. Neben der literarischen Klasse der Akademie entstanden in der Hauptstadt bald andere, so die »Académie des inscriptions«, wo sich

*) Vergl. Tocqueville, ch. III, S. 83. Gaillardin V, S. 545.

die philologische, und die »Académie des sciences«, wo sich die mathematische und naturwissenschaftliche Gelehrsamkeit concentrirte.

Für die richtige Beurtheilung der literarischen Entwickelung in Frankreich ist die Beobachtung der steigenden Centralisation auf allen Gebieten von hoher Wichtigkeit. So nur konnte es kommen, dass die Verschiedenheit der Provinzen sich in der Literatur kaum fühlbar machte. Noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts galt die Normandie als die Wiege der dramatischen Dichter, erkannte man den Einfluss, den die Gascogne in der Poesie, im Roman, in der Gesellschaft ausübte. Bald aber traten diese provinziellen Unterschiede gänzlich zurück, und es herrschte nur ein einziger Geschmack. Die Centralisation beförderte die Ausbildung eines einheitlichen Stils, und nur mit ihrer Hilfe war es dem streng klassischen Geist möglich, sich zur Herrschaft im Lande aufzuschwingen. Die Provinz nahm diese Diktatur ohne Widerstreben hin, da sie schon zu lang an die Vorherrschaft der Hauptstadt gewöhnt war. Die Dichter und Schriftsteller selbst mochten aus den verschiedensten Gegenden des Landes stammen; hatte sie der Ehrgeiz nur einmal nach Paris getrieben, so vergassen sie, was sie in ihrer Heimat Bewegendes und Erhebendes gesehen hatten, um sich völlig dem Geschmack der herrschenden Kreise in der Hauptstadt zu unterwerfen. Es fiel ihnen das um so weniger schwer, als sie schon zuvor sehnsüchtige und bewundernde Blicke nach Paris geworfen hatten. Wenn wir aber von Streitigkeiten und Gegensätzen innerhalb der Pariser literarischen Welt zu berichten hatten, waren diese immer mehr durch persönliche Antipathien erregt worden, und nur selten hört man von einem Kampf der Principien. Allerdings hatte die neue Schule Boileau-Molière-Racine nach heftigem Kampf die Herrschaft des romanesken und precieusen Geschmacks gestürzt. Mit ihrem Sieg aber war wieder für ein Jahrhundert die Haltung der Literatur entschieden. Die Centralisation, die um so mächtiger wurde, je grössere Leistungen sie aufweisen konnte, machte sich nach jener Glanzperiode fühlbarer als je. Die Dichter, die in der nachfolgenden Zeit auftraten, wandelten um so lieber auf der betretenen Bahn, als sie nicht Kraft genug hatten, neue

Wege zu eröffnen, und das französische Publikum dies auch nicht verlangte. Niemals hatte die Volkspoesie in Frankreich weniger Beachtung gefunden, als damals. Es war von ihr nicht die Rede, sie blieb einfach unbekannt. Was wussten die Herren, die in den Salons und den Theatern der Hauptstadt lebten, von dem Schatz der Poesie, der sich im Volksleben findet? Immer tiefer wurde die Kluft, welche die Poesie von dem Leben trennte, und um so schneller trat die Verknöcherung der ersteren ein. Allein die Centralisation schützte doch deren Herrschaft noch für lange Zeit. Zudem war die Wirkung der Meisterwerke aus der glänzenden Epoche des 17. Jahrhunderts noch lange so gewaltig, dass kaum jemand an ihrer Unfehlbarkeit zu zweifeln wagte.

Ludwig XIV. hat auch in dieser Hinsicht seinen Einfluss geltend gemacht. Indem er an die verschiedensten Dichter und Schriftsteller mit freigebiger Hand Ehrengehalte verlieh, fesselte er sie um so enger an seinen Hof, sein System und seinen Geschmack. Er centralisirte auch die Schauspielkunst, indem er die zwei mit einander rivalisirenden Gesellschaften, die des Hôtel de Bourgogne und die ehemals Molière'sche Truppe im Jahr 1680 zu einer einzigen verschmolz, derselben eine jährliche Subvention von 12.000 Livres bewilligte und sich die Bestätigung jeder weiteren Aufnahme von Mitgliedern vorbehielt. Er begründete damit die erste Bühne Frankreichs, die „Comédie française“, welche eine wahrhafte Kunstanstalt und der Stolz und die Freude der Franzosen wurde. Dieses Verdienst soll ihm nicht geschmälert werden. Aber es muss doch auch auf die nachtheiligen Folgen seiner Massregel hingewiesen werden. Indem die Centralisation hier jede Konkurrenz beseitigte, machte sie auch den Fortschritt, der durch den Wettstreit entsteht, unmöglich, und führte zu einer gewissen Einseitigkeit. Wir wissen, wie energisch Molière gegen das Hôtel de Bourgogne ankämpfte, wie er den emphatischen, unnatürlichen Vortrag, der dort beliebt war, tadelte und auch bei der Darstellung der Tragödie eine natürliche einfache Redeweise verlangte. Mit seinem Tod schwand der Widerstand, und die Vereinigung der beiden Bühnen entschied den Sieg des Hôtels de Bourgogne in dieser Hinsicht. Seitdem blieb der gespreizte

Ton des Vortrags in der Tragödie herrschend, gewiss zum Nachtheil auch der Dichtungen, die mit dieser Art der Deklamation zu rechnen hatten. Es ist doch kaum denkbar, dass das ganze Land diese an sich falsche Manier widerstandslos ertragen hätte, wenn nicht von Paris aus das Beispiel gegeben worden wäre. Das Konservatorium, das in der Folgezeit gegründet wurde, erhöhte noch diese Einwirkung. Auch hier siegte die Centralisation, denn die jungen Schauspieler, die im Konservatorium gebildet wurden, trugen nun die hauptstädtische Kunst gewissenhaft in jedes Städtchen des Landes. Zu Molière's Zeit hatten die Provinztheater alle grossen Schauspiele aufgeführt; bald verbreitete sich die Ansicht, nur die »Comédie française« in Paris sei im Stand, ein klassisches Werk würdig vorzutragen. Heute ist dem wirklich so, denn in der Provinz hat man sich entwöhnt, eine Tragödie von Corneille oder Racine aufzuführen. Der Verlust ist gross, denn der Volksgeist findet in der lebendigen Vertrautheit mit der klassischen Tragödie eine Kräftigung, die durch kein andres Mittel ersetzt werden kann. Wenn Schiller in Deutschland so populär ist, verdankt man das zum nicht geringen Theil dem Umstand, dass jede deutsche Bühne, die Anspruch darauf macht, eine Kunstanstalt zu sein, alljährlich einige seiner Werke aufführt, sie somit lebendig erhält und sie besonders dem empfänglichen Gemüth der Jugend für immer einprägt.

Die Vortheile der Centralisation sind in Frankreich klar zu Tage getreten; aber nirgends haben sich die Nachtheile derselben auch so überzeugend herausgestellt, wie in Frankreich, seitdem man daselbst das System bis zu seinen äussersten Konsequenzen verfolgt hat. Die übermässige Centralisation gefährdete am Schluss des 17. Jahrhunderts den Wolstand und die Macht Frankreichs; sie trug auch ihren Theil der Schuld an dem Niedergang in der Literatur, der sich zu gleicher Zeit offenbarte.

Wir haben schon gesehen, wie rasch die dramatische Poesie von ihrer Höhe herabstieg; wie die Komödie nicht das höhere Charakterlustspiel pflegte, sondern Sittenschilderungen und Bilder aus dem alltäglichen Leben brachte, wie die Tragödie jede innere Kraft einbüsste. In gleicher Weise verarmten die andern Gebiete.

In der Lyrik galt Mme Deshoulières als grosse Dichterin und man feierte sie als »die zehnte Muse«. Auch der Abbé Régnier-Desmarais (1632—1713) wurde wegen seiner unbedeutenden Gedichte geschätzt*), sowie auch die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Sprache in den Dichtungen Sénecé's gerühmt wurde. Antoine Bauderon de Sénecé (1643 — 1737) stand lange Zeit als erster Kammerdiener im Dienst der Königin Marie-Thérèse. Von ihm existiren Poetische Erzählungen (»Nouvelles en vers«), Satiren, Epigramme, sowie eine Paraphrase der Psalmen. Seine gereimten Erzählungen — (»Filer le parfait amour«, „la Confiance perdue ou le serpent mangeur de kaïmac et le turc son pourvoyeur« u. a. m.) sind zu lang ausgesponnen und matt. Sie eifern nicht La Fontaine's Erzählungen nach, wie man denken möchte, sondern wollen diese im Gegentheil widerlegen und moralisch wirken**). Seine satirischen Gedichte fordern zur Vergleichung mit den Boileau'schen Satiren auf, und obwol diese letzteren die schwächsten Arbeiten des Dichters waren, zeigt sich doch alsbald der grosse Abstand, der Sénecé von Boileau trennt. Sénecé beklagt z. B. in der Satire »Les travaux d'Apollon« die Leidenschaft, die ihn zum Dichten treibe, ähnlich wie Boileau es in seiner zweiten Satire und an andern Stellen gethan hat. Aber die Satire Sénecé's kommt den Boileau'schen Versen weder an

---

*) Seine gesammelten Gedichte „Poésies françoises, italiennes, espagnoles, latines“ erschienen 1707 in 2 B.

**) Die Erzählung „Filer le parfait amour“ beginnt:

Dieu fasse paix au gentil Arioste,
Et daigne aussi mettre en lieu de repos
Jean La Fontaine, auteur fait à la poste
Du Ferrarois, adoptant ses bons mots.
Chrétiens étoient; quoiqu'à tort dans le monde
Leur badinage ait glissé le venin
Qu'a répandu la fable de Joconde
Sur le vermeil de l'honneur féminin.
— — — — — — — — — —
Essayer veux, si mes forces suffisent,
A revêtir la sainte honnêteté
De quelque grâce.

Der Ausdruck „Fait à la poste“, der in dieser Stelle gebraucht wird, bedeutet so viel als „à la guise, sur le modèle“.

Kraft noch an Wohllaut nahe; in steifer Symmetrie redet sie eine arme, unpoetische Sprache *).

Noch wäre eine Reihe von Lyrikern zu erwähnen, deren Lebenszeit zum grossen Theil in das 17. Jahrhundert fällt, die aber doch mehr der folgenden Epoche zuzurechnen sind. Zu ihnen gehörten Guillaume Anfrye Abbé de Chaulieu und sein Freund, der Marquis de La Fare. Der Abbé de Chaulieu (1639 bis 1720), dessen Familie aus England stammte, war in seiner Jugend mit dem Sohn des Herzogs de La Rochefoucauld, des Verfassers der »Maximes«, in engeren Verkehr getreten und diese Freundschaft hatte ihm viel genützt. Er war in die aristokratische Gesellschaft eingeführt worden, hatte als Abbé eine Reihe fetter Pfründen erhascht und das Vertrauen der Prinzen Vendôme erworben. Diese, die Enkel des ersten Vendôme, eines natürlichen Sohns Heinrich IV., residirten im »Temple«, dem

---

*) Man vergl. die Stelle bei Boileau, sat. II, v. 53 ff.:

Maudit soit le premier, dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma la pensée,
Et donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison.
Sans ce métier fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleroient sans envie,
Je n'aurois qu'à chanter, rire, boire d'autant;
Et comme un gras chanoine, à mon aise et content,
Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
La nuit à bien dormir et le jour à rien faire.

mit dem Beginn der genannten Satire von Sénecé („les travaux d'Apollon"):

Trompeuse volupté, torture ingénieuse,
Ingrat amusement, peine capricieuse,
Compagne du mépris et de la pauvreté,
Muse, sors pour jamais de mon coeur rebuté.
Maudit soit l'ascendant qui força mon génie
A trouver des douceurs dans la vaine harmonie;
Maudite soit l'erreur du goût pernicieux
Qui me fit méditer ton langage des dieux!
— — — — — — — — — — — —
Par où puis-je à la cour espérer du soutien?
Qui n'y fait que des vers, n'y fera jamais rien.
Il est temps que mon âge à d'autres soins s'occupe;
On est, en cheveux gris, inexcusable dupe.
Laisse aux réflexions le reste de mes ans;
Va, reprends pour jamais tes frivoles présents.

alten Palast der Tempelherren, und waren beide ihres sittenlosen Lebenswandels halber bekannt. Sie vereinigten im Temple eine Gesellschaft geistreicher Epikuräer, zu der auch eine Zeit lang der alternde La Fontaine sowie Voltaire in seiner Jugend gehörten. Der Abbé Chaulieu war einer der tonangebenden Männer dieses Kreises. Er selbst sagt einmal, er gehe im Taumel der Vergnügungen unter, sei aber für die Geschäfte begabt *). Frei von Künstelei und Affektation, war er der Sänger des Weins, der Galanterie, des Lebensgenusses. Aber seine Lieder sind ohne wirklich poetisches Gefühl, oft geradezu flach.

Sein Skepticismus verrieth sich in sonderbarer Weise, indem er jede Philosophie und jeden Glauben abwechselnd in seinen Gedichten zu Wort kommen liess. Nach einer schweren Krankheit richtete er an La Fare ein „Gedicht über den Tod im Sinn des Christenthums“. Aber er dichtete auch eine „Ode auf den Tod im Sinn des Deismus“ und eine andre „im Sinn des Epikuräismus“ **).

---

*) Epître au marquis de La Fare:

Noyé dans les plaisirs, mais capable d'affaires.

**) In der „Ode sur la mort conformément aux principes du christianisme“ (1695) heisst es:

En ce Dieu de pitié j'ai mis ma confiance.
Trop sûr de ses bontés, je vis en assurance,
Qu'un Dieu qui par son choix au jour m'a destiné
A des feux éternels ne m'a point condamné.

In der „Ode sur la mort conformément aux principes du déisme“ (1708) sagt er:

Exempt de préjugés, j'affronte l'imposture
Des vaines superstitions.

und schliesst:

Je mourrai dans la confiance
De trouver, au sortir de ce funeste lieu,
Un asile assuré au sein de mon Dieu.

Dagegen heisst es in der „Ode sur la mort, conformément aux principes des épicuriens“ (1700), die der Herzogin von Bouillon gewidmet ist:

La mort est simplement le terme de la vie;
De peines ni de biens elle n'est point suivie.

Darum solle man das Leben geniessen:

Cependant jetons des roses,
Je les vois avec des lys

Die Gesellschaft des Temple machte bewusste Opposition gegen die Frömmelei, welche vom Hofe ausging. Aber die Männer, welche sich in diesem Gegensatz gegen die herrschende Richtung gefielen, waren persönlich zu wenig charaktervoll und zu oberflächlich, um nachhaltig wirken zu können. Auch gehören sie mit ihrem ganzen Wesen viel mehr zu dem 18. Jahrhundert.

Ein weiteres Symptom der nahenden Wandelung im Sinn und Geschmack der Nation war der literarische Streit, der in den letzten Jahren des Jahrhunderts mit Erbitterung geführt wurde, — der Streit über den Werth der alten und der modernen Zeit. An und für sich wäre diese Fehde nicht weiter zu beachten, zu so viel galligen Schriften sie auch Veranlassung geboten hat. Aber als ein Merkzeichen der damaligen Stimmung ist sie uns auch heute noch von Interesse. Bis dahin hatte man mit fast unbegrenzter Verehrung auf die Literatur der Griechen und Römer geblickt, und in ihr das einzige Vorbild alles poetischen Schaffens gefunden. Selbst Spötter, wie Scarron, hatten niemals ernstlich gegen die Herrschaft der Antike gekämpft, und wenn fromme Epiker mit ihren christlich religiösen Heldengedichten die Werke eines Homer oder Virgil hatten in Schatten stellen wollen, so hatten sie im Gegentheil nur dazu beigetragen, die Grösse dieser letzteren recht klar zu machen. Schon lange lebte man der Ueberzeugung von der unerreichbaren Grösse der alten Welt, die als ein Ideal in jeder Hinsicht galt.

Erst gegen das Ende des Jahrhunderts regte sich die Opposition gegen diese blinde Verehrung. Man sah auf eine glänzende Zeit zurück, glänzend durch kriegerische Erfolge wie durch geistige Errungenschaften. Ein geordnetes Staatswesen bot dem Bürger Sicherheit, ein mächtiges Königthum theilte seinen Ruhm mit dem ganzen Land, und eine glänzende reiche Literatur war

---

Briller, fraichement écloses,
Sur le teint de ma Phylis.

Die Gedichte Chaulieu's findet man öfters mit den Gedichten La Fare's zusammengedruckt. Eine Gesammtausgabe seiner Gedichte wurde noch 1774 in 2 Bänden veranstaltet. Eine Auswahl geben die „Petits poëtes français", herausgegeben von Poitevin, 1864, 2 Bde.

dieser Epoche schönster Schmuck. Da war es nicht zu verwundern, dass man sich jedem andern Volk, auch den Griechen und Römern, gleich fühlte, und dass man gewissermassen die Erbschaft dieser beiden Kulturvölker des Alterthums übernommen zu haben glaubte. Man fühlte seine Kräfte, erkannte ringsum den Fortschritt der Wissenschaften, der Civilisation überhaupt und freute sich dieses Gewinns. Die Frage lag nahe, ob man nicht auch in der Literatur den Alten gleich stehe, ob man sie nicht auch in der Poesie überwinden könne, vielleicht schon überwunden habe? Dieser letzteren Ansicht gab zuerst Charles Perrault öffentlichen Ausdruck*). König Ludwig war im Jahr 1686 von schwerer Krankheit befallen worden. Zur Feier seiner Genesung veranstaltete die Akademie eine Sitzung (27. Januar 1687), in welcher Perrault sein Gedicht »Le siècle de Louis-le-Grand« vortrug, und König Ludwig mit dem Kaiser Augustus auf eine Linie stellte. Zugleich erlaubte er sich eine scharfe Kritik Plato's, den er für langweilig erklärte, und Homer's, der viele Fehler vermieden hätte, wenn er zu König Ludwig's Zeit gelebt hätte**). Den griechischen Dichtern stellte er die franzö-

---

*) Ueber Perrault siehe Band III, S. 256 ff.

**) Le siècle de Louis-le-Grand, v. 5 u. 6:

Et l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste
Le siècle de Louis avec celui d'Auguste.

v. 113:

Cependant si le Ciel favorable à la France,
Au siècle où nous vivons eût remis ta naissance,
Cent défauts qu'on impute au siècle où tu naquis,
Ne profaneroient pas tes ouvrages exquis.
Tes superbes guerriers, prodiges de vaillance,
Prêts de s'entrepercer du long fer de leur lance,
N'auroient pas si longtemps tenu le bras levé;
Et lorsque le combat devroit être achevé,
Ennuyé les lecteurs d'une longue préface
Sur les faits éclatants des héros de leur race.
Ta verve auroit formé ces vaillans demi-dieux
Moins brutaux, moins cruels et moins capricieux;
D'une plus fine entente et d'un art plus habile
Auroit été forgé le bouclier d'Achille.
— — — — — — — — — — —
Ton génie abondant en ses descriptions,
Ne t'auroit pas permis tant de digressions,

sischen gegenüber, Maynard, Gombauld, Sarrazin, Voiture und andre, deren Ruhm unsterblich sei. Unter den Dichtern, die er mit solchem Lob bedachte, nannte er allerdings auch Malherbe und Molière, aber weder Boileau noch Racine. Wie Perrault selbst in seinen Memoiren erzählt, brach Boileau's Zorn noch während der Sitzung aus und äusserte sich in heftigen Worten. Racine dagegen zeigte sich als wahrer Satiriker; er spendete Perrault sarkastisches Lob über den Scherz, den er sich erlaubt habe*). Dieser aber hatte die Mehrheit der Akademiker für sich, die er ja für so bedeutend erklärt hatte. Boileau selbst machte seinem Aerger in einigen Epigrammen gegen Perrault und die Akademie Luft, trat aber nicht weiter gegen den Verfasser des »Siècle de Louis-le-Grand« auf, mit dem er ja in der Hochschätzung des Königs und der modernen Zeit übereinstimmte. Perrault schloss daraus, dass ihm Boileau nichts zu erwidern wisse; andre Schriften aber, welche ihn bekämpften, waren so schwach, dass sie nur seinen Muth erhöhten**). Im Oktober 1688 liess er den ersten Theil seines Werks »Parallèle des anciens et des modernes« erscheinen, in welchen er die Alten noch viel entschiedner verurtheilte. Drei weitere Theile folgten in den nächsten Jahren. Perrault's Ausführungen sind darin in Form von Dialogen gegeben. Ein Präsident vertritt mit Eifer die Alten, ein gelehrter Abbé vertheidigt die moderne Zeit, und ein Chevalier, ein leichtgesinnter junger Mann, der sich um die Streitfrage nicht viel kümmert, mischt seine witzigen Bemerkungen ein. Diese drei Freunde machen einen Ausflug nach Versailles, dessen Schloss ihnen den Anlass gibt, die schon öfters behandelte Streitfrage aufs neue durchzusprechen.

Et modérant l'excès de tes allégories
Eût encor retranché cent doctes rêveries,
Où ton esprit s'égare et prend de tels essors,
Qu'Horace te fait grâce en disant que tu dors.

*) Perrault, Mémoires (1759), l. IV, S. 201. Ueber den Streit, der sich nun entspann, vergl. Hippolyte Rigault, Histoire de la querelle des anciens et des modernes. Paris, Hachette 1856.

**) In der Vorrede zu seinem Buch „Parallèle des anciens et des modernes“ sagt er von Boileau und Racine: „On espéroit que leur chagrin produiroit quelque critique qui désabuseroit le public; mais ce chagrin s'est évaporé en protestations contre mon attentat et en paroles vaines et vagues.“

Hätte Perrault sich darauf beschränkt, zu zeigen, wie die moderne Zeit auf vielen Gebieten die Alten übertrifft, wie der Fortschritt der Civilisation und Humanität sich vielfach geltend macht, hätte er nur vor einseitiger Bewunderung der alten Poesie gewarnt und die Ansicht ausgesprochen, dass auch spätere Jahrhunderte grossartige Dichtungen hervorbringen können, so würde er keine solche Entrüstung hervorgerufen haben, wie sie auf seine Schrift hin in vielen und gerade gebildeten Kreisen emporloderte. Aber Perrault ging viel weiter. Sein Buch wurde eine förmliche Schmähschrift gegen alles, was von Griechen und Römern stammte, zumal gegen deren Poesie und Kunst. Er bewies dabei nur, dass ihm die alte Welt nicht bekannt war. Selbst die Sprachen der Alten waren ihm nicht vertraut, denn er liess sich bei seinen Urtheilen unzählige grobe Versehen zu Schulden kommen. Der Abbé setzt in dem ersten Dialog Versailles über alles, was die römische Architektur hervorgebracht hat. Der Chevalier macht sich über den Galimathias des Pindar lustig, und citirt die erste Strophe der ersten Olympischen Ode in möglichst platter Uebersetzung *). Aehnlich wird dann Plato misshandelt und der Präsident findet nie ein treffendes Wort der Entgegnung.

---

*) Der erste Olympische Siegesgesang beginnt — in der Uebersetzung von Schnitzer, Stuttgart 1860 — folgendermassen:

Das Herrlichste das Wasser ist;
Gleich der lodernden Flamme
In der Nacht, strahlt das Gold
Ueber den männererhebenden Reichthum.
    Willst du aber, liebes Herz,
    Edle Kämpfe besingen,
    Vor der Sonne nimmermehr
Schau nach wärmenderem Gestirn, das hell am Tage
    Leuchtete durch öden Aetherraum.

Pindar will sagen, dass Wasser und Gold in ihrer Art die köstlichsten Güter sind, dass aber unter den Wettkämpfen die Olympischen Spiele hervorragen, wie die Sonne unter allen Gestirnen. Perrault gab davon die folgende Uebersetzung: „L'eau est très-bonne à la vérité, et l'or qui brille comme le feu durant la nuit éclate merveilleusement parmi les richesses qui rendent l'homme superbe Mais mon esprit, si tu désires chanter les combats, ne contemple point d'autre astre plus lumineux que le soleil pendant le jour dans le vague de l'air, car nous ne saurions chanter de combats plus illustres que les combats Olympiques.“

Der zweite Dialog dreht sich hauptsächlich um die Architektur, Skulptur und Malerei, in welchen Künsten ebenfalls das Zeitalter Ludwig XIV. jedes andre übertreffen soll. Der Abbé gibt zwar zu, dass Rafael in mancher Hinsicht über den Malern des 17. Jahrhunderts stehe, behauptet aber dabei, dass derselbe wieder in andrer Beziehung sie nicht erreiche. „Die Malerei ist heute vollendeter als sie es jemals war“ *). Die folgenden Theile beschäftigen sich wieder mit der Literatur, und je weiter Perrault seine Dialoge führt, um so strenger urtheilt er über die Armen, die bis dahin von so viel Ruhm umstrahlt waren, und die er nun in ihrem wahren Werth zeigen will. So gut wie die Physik und die Astronomie im Lauf der Jahrhunderte Fortschritte machen, so gut werden auch Beredsamkeit und Poesie immer höher steigen, denn das Herz der Menschen zu erkennen ist nicht leichter, als die Geheimnisse der Natur zu erforschen. In den Tragödien Corneille's finden sich mehr schöne und feine Gedanken über den Ehrgeiz, die Rache und die Eifersucht als in allen Büchern des Alterthums zusammen **). Der Chevalier behauptet kühnlich, dass Mézerai so gut erzähle wie Thukydides, und der Abbé fordert seine Gegner auf, ihm doch unter den Werken der Griechen und Römer eins zu zeigen, das der „Astreé“, der „Clélie“, dem „Cyrus“ oder der „Cléopatre“ gleiche ***). Die Entgegnungen des Präsidenten auf solche Geschmacklosigkeiten sind jedesmal so nichtssagend wie möglich. Demosthenes und Cicero werden dann als erbärmliche Redner hingestellt, dagegen die französischen Redner des 17. Jahrhunderts, Le Maistre u. a. m., als Meister gepriesen †). Am tollsten geht es im vierten Theil

*) Parallèle, dialogue II (S. 160 der Amsterdamer Ausgabe 1693): „Ainsi à regarder la peinture en elle mesme et en tant qu'elle est un amas de préceptes pour bien peindre, elle est aujourd'hui plus parfaite et plus accomplie qu'elle ne l'a jamais esté dans tous les autres siècles.“

**) Parallèle, 2de partie, 3me discours (S. 232 u. 233).

***) Ibid. S. 299. François Eudes Le Mézerai (1610—1683) schrieb eine „Histoire de France“ (3 B. 1643—51) und ein „Abrégé chronologique ou Extrait de l'histoire de France“ 1668 etc.

†) Ibid. S. 373. Antoine Le Maistre (1608—1658), Advokat, trat mit 29 Jahren zu den Jansenisten über, und zog sich nach Port-Royal zurück, wo er eine Reihe theologischer Schriften verfasste.

zu, in dem noch einmal die griechischen Dichter, besonders Homer und Pindar, vorgenommen werden. Der Abbé will, im Verein mit dem Chevalier, nachweisen, wie roh und geschmacklos Homer gewesen. Unter andern Unzukömmlichkeiten verletzt ihn die Erzählung, dass der keimkehrende Odysseus seinen alten Hund auf einem Misthaufen vor dem Haus gefunden habe. Denn die Hunde würden nach Plinius keine zwanzig Jahre alt, und der Chevalier entsetzt sich, dass man von einem Misthaufen vor einem Königsschloss sprechen könne *). »Da wir nun Homer so behandelt haben, setzen wir ihm Plato zur Seite«, sagt der witzige Chevalier. »Die beiden Autoren erinnern mich an Tamerlan und Bajazet, die im Krieg so gross waren, wie jene beiden in der Literatur. Als Tamerlan Bajazet im eisernen Käfig sah, in dem er ihn gefangen hielt, sagte er zu ihm: Gott muss die Königreiche nicht sehr hoch schätzen, da er sie Menschen wie uns verleiht, und er dem Hinkenden gibt, was er dem Einäugigen nimmt. — So könnte man auch sagen, dass Gott den Ruf eines Schöngeistes und Genies nicht für gross erachtet, da er zulässt, dass man zwei Menschen wie Plato und Homer so nennt — einen Philosophen, der so bizarre Visionen hat, und einen Dichter, der so unsinniges Zeug redet« **).

Man begreift leicht, welche Entrüstung durch solche Beweisführung geweckt wurde. Nicht Boileau allein zürnte. Ihn hatte Perrault indirekt bekämpft, indem er Chapelain, Cassaigne, Quinault, Cotin und andere von dem Kritiker getadelte Schriftsteller lobte. Auch La Fontaine, Racine, La Bruyère, Philologen und Gelehrte, wie Dacier und Huet, standen auf Boileau's Seite. Aber man ging nun auch hier zu weit. Dacier erklärte in der Vorrede zu seiner Uebersetzung des Horaz, dass der grosse Dichter die höchste Bildung besessen, auch die Bücher Mosis und die Sprüche Salomonis gekannt habe. Huet, der Bischof von Soissons war und später nach Avranches versetzt wurde, sprach seine Ansicht aus, dass alles abwärts gehe, dass die Natur weniger kräftig, das Leben weniger fruchtbar sei, dass die Menschen kleiner würden

*) Parallèle, 4. Theil, 4. Dial. S. 66.
**) Ibid. S. 85 ff.

und allmälig die Kraft des Geistes einbüssten. Dagegen trat Fontenelle offen auf Perrault's Seite. Er war im Jahr 1691 in die Akademie berufen worden und sprach sich in seiner Aufnahmsrede für die Modernen aus, benützte auch die Gelegenheit, Racine zu ärgern, indem er Corneille pries, der in der edelsten Gattung der Poesie alle andern Dichter in den Schatten stelle.

Boileau hatte lange gezögert offenen Streit mit Perrault zu beginnen. Im Jahr 1793 jedoch veröffentlichte er seine Ode auf die Einnahme von Namur, worin er Pindarischen Schwung und Pindarische Begeisterung zeigen wollte, um an einem Beispiel die Grösse des alten griechischen Dichters zu lehren *). Leider war diese Ode durchaus nicht von Pindarischem Feuer erfüllt, sondern eine matte Komposition, mit der er keinen Ruhm erntete. Energischer aber trat er im folgenden Jahre 1694 auf, als er eine neue Ausgabe seiner Werke veröffentlichte. Er schaltete darin einen Abschnitt ein, »Réflexions critiques sur quelques passages de Longin«, die genau genommen sich nicht mit Longin beschäftigen, sondern nur Perrault eine Reihe der stärksten Irrthümer nachweisen. Wenn dieser den griechischen Dichtern, Homer besonders, die einfältigsten Vergleiche und sonderbarsten Bemerkungen in den Mund gelegt hatte, so zeigte jetzt Boileau, wie wenig Perrault die Sprache der Griechen und Römer verstand, und wie er sich von schlechten Uebersetzungen hatte leiten lassen. Seine Schrift wäre noch eindringlicher und schlagender gewesen, wenn er sich von seiner Entrüstung nicht zu Grobheiten und Schimpfworten hätte hinreissen lassen. Damit begann ein literarischer Streit zwischen den beiden Männern, der erst nach längerer Zeit durch die Vermittelung von Arnauld zu einem Friedensschluss führte **).

---

*) König Ludwig war im Jahr 1692 selbst ins Feld gezogen, und Namur hatte sich ihm nach wenigen Tagen der Belagerung, die Citadelle nach einigen Wochen ergeben. Racine, der den König begleitete, berichtete darüber in seinen Briefen an Boileau.

**) In der 10. Epistel (v. 120—124) rühmt sich Boileau des Lobs, das ihm Arnauld gespendet, und sein Epigramm n⁰ 29 besagt:

Tout le trouble poétique
A Paris s'en va cesser:

Der Streit darüber, ob den Alten oder den Modernen der Vorzug gebühre, war übrigens auch ins Ausland getragen worden, nach Italien und England, und besonders in dem letzteren Land gab er Anlass zu literarischen Auseinandersetzungen *).

Zwanzig Jahre später (1713) wurde der Streit noch einmal aufgenommen, als La Motte Houdard Homer „verbessern“ wollte, und Mme Dacier sich gegen seine Barbarei auflehnte. Allein diese Fehde zu verfolgen, ist hier nicht mehr nöthig. Wenn wir überhaupt diese an sich ziemlich müssigen Kämpfe etwas genauer besprochen haben, so war es, weil wir, wie schon gesagt, in ihnen ein Anzeichen mehr der Sinnes- und Geschmacksänderung sehen, die sich am Ende des Jahrhunderts vorbereitete. Boileau hatte im Streit mit Perrault in so fern gesiegt, als die grosse Mehrzahl der Gebildeten ihm in seinen Ansichten über die Literatur der alten Griechen und Römer beipflichtete. Aber ebenso klar war es doch auch geworden, dass das grosse Publikum über die Verehrung, zu der es genöthigt werden sollte, und deren Grund es nicht verstand, ungeduldig zu werden begann. Die Regierungszeit Ludwig XIV. ging ihrem Ende entgegen, ein neues Jahrhundert rüstete sich auch neue Ideen geltend zu machen. In den Schriftstellern, die wir am Schluss des 17. Jahrhunderts als Vertreter des klassischen Geistes finden, fühlt man doch schon unverkennbar den Pulsschlag einer andern, frisch beginnenden Zeit. La Bruyère, Fénelon, Bayle waren zwar in ihrem Charakter verschieden, aber jeder von ihnen trug in seiner Weise dazu bei, die Entwicklung des neuen Geistes zu befördern.

Perrault l'antipindarique
Et Despréaux l'homérique
Consentent de s'embrasser.

*) In England erklärte sich u. a. Swift für die Alten, auch Sir William Temple in einer Schrift über das Wissen der Alten und der Modernen, 1692. Gegen ihn sprach sich W. Wotton für die neuere Zeit aus (Reflexions upon ancient and modern learning, 1694).

# VIII.

# La Bruyère.

Wie Racine in seinen Dichtungen die glänzendste Epoche in der Regierungszeit Ludwig XIV. abspiegelt, so möchten wir sagen, dass die letzten Jahre des 17. Jahrhunderts in vieler Hinsicht am besten durch La Bruyère vertreten werden. Man kann ihn noch zu den klassischen Schriftstellern rechnen, aber er unterscheidet sich doch wesentlich von ihnen. Sein Geist hat eine andre Richtung eingeschlagen, und seine Anschauungen sowie sein Stil lassen bereits die Weise des neuen Jahrhunderts voraussehen.

Die Lebensumstände Jean de La Bruyère's sind uns nur unvollkommen bekannt. Er stammte aus einer Beamtenfamilie, und war im August 1645 zu Paris geboren. Sein Urgrossvater Mathias war »Lieutenant civil«, d. h. Civilrichter im Châtelet gewesen, und hatte sich während der Religionskriege als eifriger Anhänger der Liga gezeigt. Der Vater des Schriftstellers, Louis de La Bruyère, wird als Controleur in der Rentkammer der Stadt Paris (Controleur des rentes de la ville de Paris) genannt und als adlich bezeichnet*). Louis de La Bruyère hatte sieben Kinder, von welchen ihn aber nur vier überlebten. Der älteste von ihnen war Jean, der mit einem jüngeren Bruder für die juristische Laufbahn bestimmt wurde. Jean schlug freilich später andre Bahnen ein, sein Bruder aber folgte der Tradition in der Familie. Man findet ihn als Huissier beim Parlament erwähnt.

Seine Bildung erhielt La Bruyère bei den Oratorianern, was in so fern bestimmend auf seine ganze Entwicklung einwirkte, als diese in ihren Schulen mehr Gewicht auf den Unter-

---

*) Vergl. darüber und über das Leben La Bruyère's überhaupt E. Fournier, La comédie de J. de La Bruyère. 2me éd. revue et augmentée. Paris, Dentu 1872; auch die „Notice biographique“ in der Ausgabe der „Oeuvres complètes de La Bruyère“ von A. Chassang. Paris, Garnier frères, B. I, 1876.

richt in der griechischen Sprache legten, als dies in vielen andren Schulen, z. B. bei den Jesuiten, geschah. Auch beschäftigte sich La Bruyère mit den modernen Sprachen*). Später studirte er die Rechte und liess sich in die Liste der Advokaten in Paris eintragen. Vermögen besass er nicht und so lebte er in sehr bescheidnen Verhältnissen**).

In seiner Armuth bewahrte er jedoch seine Unabhängigkeit und seinen philosophischen Gleichmuth. Die Erinnerung daran regte ihn vielleicht später zu dem bezeichnenden Ausspruch an: „Mann der dringenden Geschäfte, wenn du meiner Dienste bedarfst, komme zu mir in mein stilles Zimmer. Der Philosoph ist zugänglich; ich werde dich nicht auf einen andern Tag bestellen. Du wirst mich mit den Schriften des Plato über die Unsterblichkeit der Seele, oder mit Berechnungen über den Abstand des Jupiter vom Saturn beschäftigt finden: ich bewundere Gott in seinen Werken, suche die Wahrheit zu ergründen, meinen Geist zu bilden und besser zu werden.“ ***)

Einige Jahre später trat La Bruyère in Beziehung zu Bossuet. Als Lehrer des Dauphin begann derselbe grosse Arbeiten und liess für seine Geschichtsvorträge die nöthigen Vorarbeiten durch La Bruyère machen. Man nimmt an, dass er ihn dafür mit seinem Einfluss unterstützte und ihm im Jahr 1673 die Stelle eines Schatzmeisters („Trésorier de France“) im Finanzbezirk Caen verschaffte. Doch brauchte La Bruyère nicht dorthin überzusiedeln. Ueberhaupt war die Stelle, die mit einem jährlichen Einkommen von 2400 Livres verbunden war, nur eine Sinekure. Auch Racine hatte einen solchen Posten, wie wir wissen. Wahrscheinlich in jener Zeit begann La Bruyère seine

*) Ein Brief La Bruyère's an den Prinzen Condé vom 3. April 1685 bestätigt dies. Die Verhältnisse in Ungarn, wo der Aufstand des Grafen Tökely und der Türkenkrieg die Aufmerksamkeit Europa's auf sich zogen, hatten den Prinzen veranlasst, sich eine deutsche Schrift übersetzen zu lassen. La Bruyère schrieb darüber: „...Jai mis au net ce que j'ai traduit par vos ordres du petit livre allemand: c'est une suite des affaires des Hongrois, et la succession de leurs rois, que l'on voit rarement ailleurs avec tant d'ordre et d'exactitude.“

**) Vigneul-Marville, Mélanges d'histoire et de littérature, 1699, S. 336. Fournier, S. 49.

***) Les Caractères, chap. des biens de fortune, n⁰ 12.

Sammlung von Charakterbildern, Beobachtungen und moralphilosophischen Bemerkungen. Unabhängig, ohne Sorgen und ohne den Wunsch nach höheren Würden und Einkünften, gab er sich seiner Vorliebe für das Studium des Menschen und der menschlichen Gesellschaft hin. Wenn man in den »Caractères« die Bemerkung liest, dass sich die Pariser jeden Abend auf dem Cours de la Reine oder im Tuileriengarten Rendezvous geben, um sich einander zu mustern und zu kritisiren, oder wenn er an andrer Stelle sagt, dass man auf den Strassen die Vorübergehenden nur von Processen und Beschlagnahmen reden höre, so sehen wir im Geist ihn selbst das Rendezvous einhalten, um die Menschen in ihrem Thun und Treiben zu beobachten. »Man kann nicht ohne diese Menschen leben, obgleich man sie nicht mag und über sie spottet.« *)

Wieder war es nach einigen Jahren Bossuet, der La Bruyère in das Haus der Prinzen Condé brachte. Auf seine Empfehlung wurde La Bruyère Ende 1683 oder zu Anfang des folgenden Jahres Lehrer des jungen Herzogs von Bourbon, eines Enkels des bekannten Prinzen Condé. La Bruyère hatte Geschichte, Geographie, Literatur und Philosophie zu unterrichten, und nahm seine Aufgabe ernst. Wir haben noch eine Reihe von Briefen an Condé, in welchen er über die Studien des jungen Herzogs ein-

---

*) Les Caractères, chap. de la ville, n⁰ 1: „L'on se donne à Paris, sans se parler, comme un rendez-vous public, mais fort exact, tous les soirs au Cours ou aux Tuileries, pour se regarder au visage et se désapprouver les uns les autres. L'on ne peut se passer de ce même monde que l'on n'aime point, et dont l'on se moque.“ Dann chap. de l'homme n⁰ 27: „L'on n'entend dans les places et dans les rues des grandes villes, et de la bouche de ceux qui passent, que les mots d'exploits, de saisie, d'interrogatoire, de promesse et de plaider contre sa promesse. Est-ce qu'il n'y auroit pas dans le monde la plus petite équité? Seroit-il au contraire rempli de gens qui demandent ce qui ne leur est pas dû ou qui refusent nettement de rendre ce qu'ils doivent?

Parchemins inventés pour faire souvenir ou pour convaincre les hommes de leur parole: honte de l'humanité!

Otez les passions, l'intérêt, l'injustice, quel calme dans les plus grandes villes! Les besoins et la subsistance n'y font pas le tiers de l'embarras.“

Diese Stelle aus dem Kapitel über den Menschen ist erst in den späteren Ausgaben zugefügt, doch waren die darin ausgesprochenen Ideen für La Bruyère nicht neu.

gehend berichtet. Schon im Jahr 1685 verkaufte er sein Amt als Schatzmeister. Er hielt wol seine Stellung im Haus der Condé für genügend gesichert, und bereitete zudem den Druck seiner »Caractères« vor, wobei er durch keine Rücksicht gehindert sein wollte. Im Dienst der Prinzen blieb er bis zu seinem Tod, obgleich seine Aufgabe als Lehrer früher beendigt war. Seine Stellung war in mancher Hinsicht angenehm, denn sie gewährte ihm eine sorgenfreie Musse, aber sie wurde bei dem Charakter der Prinzen öfters auch recht schwierig*). Am angenehmsten und leichtesten erwies sich der Umgang mit dem Haupt der Familie, dem »grossen« Condé. Dieser liebte die Unterhaltung mit geistig anregenden Männern, zog Dichter und Schriftsteller in seine Gesellschaft, und La Bruyère gewann sicherlich in solchem Kreis an Lebenserfahrung, Gewandtheit und Geschmack. Auch hat er Condé in seinen »Caractères« unter dem Namen Aemile ein Denkmal gesetzt**). Condé's Sohn, Henri Jules, war gleichfalls geistig begabt, allein sarkastisch und launenhaft im höchsten Grad, so dass er, wie Saint-Simon sagt, in seinem ganzen Leben keinen einzigen Freund erwerben konnte. Dieses unliebenswürdige Wesen verleitete den Prinzen und seine Freunde oft zu rücksichtsloser Behandlung ihrer Umgebung, zu rohen Scherzen und Gewaltthaten. Auch La Bruyère musste darunter leiden; doch hing es gewiss vom persönlichen Benehmen der Einzelnen ab, wie weit sich der Prinz an ihnen zu vergreifen wagte. Die Nachrichten in Bezug auf La Bruyère lauten ziemlich widersprechend. Während einige behaupten, dass er sich viel habe gefallen lassen, vertheidigen ihn andre und betonen seine Zurückhaltung, die auch die übermüthigen Aristokraten zu grösserer Reserve genöthigt habe***).

---

*) Ueber die Condé und deren Charakter vergl. Band II, S. 29.

**) Les Caractères, chap. du mérite personnel n⁰ 32.

***) Valincour, ein Freund Racine's, sagt in einem Brief, der in der Correspondance du président Bouhier, t. XII, S. 399 mitgetheilt ist, und auch von Fournier S. 255 citirt wird: „Pendant tout le temps qu'il a passé chez M. le duc, on s'y est toujours moqué de lui." — Der Orientalist Galland schreibt in seinem „Journal" (12. Sept. 1714): „M. Fougères, officier de la maison de Condé depuis plus de 30 ans, disoit que M. de La Bruyère n'étoit pas homme de con-

Immerhin muss La Bruyère, der so scharf beobachtete, sich gar manchmal zurückgesetzt und gekränkt gefühlt haben. Das beweisen einzelne Aussprüche der »Caractères«. »Wenn ich auf der einen Seite«, sagt er einmal, »an der Seite der Grossen, an ihrem Tisch, und manchmal sogar in ihrer engeren Gesellschaft Leute sehe, die beweglich, eifrig, intrigant, abenteuernd, gefährlichen Geistes sind, und wenn ich auf der andern Seite sehe, wie viel Mühe es tüchtigen Männern kostet, sich den Grossen zu nähern, so kann ich nicht immer glauben, dass die Bösen aus Interesse geduldet, und die anständigen Menschen als unnütz betrachtet werden; ich finde mich vielmehr in der Ansicht bestärkt, dass vornehme Stellung und Urtheilskraft zwei verschiedne Dinge sind, und dass die Liebe zur Tugend und zu den Tugendhaften wiederum eine ganz andre Sache ist« *). Deutlicher noch klingt die Bitterkeit über eine Beleidigung in der folgenden Bemerkung durch: »Wer gesellschaftlich über den Andern erhaben steht, so dass er vor jeder scharfen Antwort sicher ist, sollte niemals einen verletzenden Witz machen.« **)

Der Gedanke kam ihm doch öfters, seine Stellung aufzugeben, und wieder in seine frühere Armuth zurückzukehren. »Es ist oft besser, die Grossen zu verlassen, als sich über sie zu beklagen«, schreibt er***). Andre Rücksichten hielten ihn dann doch wieder zurück, allein ein geheimer Groll gegen die kaltherzige stolze Aristokratie wuchs in seinem Herzen. Welch' ein Unterschied besteht denn zwischen dem Edelmann und dem Plebejer? »Der eine betrinkt sich in Champagner, der andre in

versation et qu'il lui prenoit des saillies de danser et de chanter, mais fort désagréablement." Diese Notiz sagt schon viel weniger. Wenn La Bruyère schlecht sang und ohne Anmuth tanzte, bot er vielleicht Anlass zur Heiterkeit, mag wol auch manchmal von dem spottlustigen Herzog gerade deshalb aufgefordert worden sein, sich zu produciren. Aber das beweist noch nicht, dass man ihn unwürdig behandelte. Der Abbé d'Olivet nennt ihn in seiner „Histoire de l'Académie françoise", éd. Ch. Livet, t. II, p. 317: „sage dans ses discours, craignant toutes sortes d'ambition, même celle de montrer de l'esprit." Hätte La Bruyère selbst sagen können: „Il n'est pas ordinaire que celui qui fait rire se fasse estimer"? (de la société n⁰ 3).

*) Les Caractères, chap. des grands n⁰ 13.

**) Chap. de la société n⁰ 54.

***) Chap. des grands n⁰ 9.

schlechtem Landwein«, ruft er aus. »Das Volk hat keinen Geist, der Adel keine Seele. Jenes hat ein gutes Herz, aber keine Manieren; dieser hat nur Manieren und ist ganz äusserlich. Soll ich wählen? Ich schwanke nicht, und will zum Volk gehören.« *) Dann spricht er von dem Hang der Grossen, sich auf Kosten Andrer lustig zu machen, und lächerliche Seiten da zu finden, wo es keine gibt. Sie beraubten sich dadurch des Vergnügens, den ihnen der Umgang mit einem geistvollen Mann bereiten würde. So aber lege sich dieser eine grosse Zurückhaltung auf, um keine Veranlassung zu Spöttereien zu geben**).

Da La Bruyère seine Stellung wegen kleiner Kränkungen nicht aufgeben wollte, sich aber auch nicht durch ein Witzwort gegen den Spott schützen konnte, wehrte er sich auf andre Weise. Seine Aufzeichnungen wuchsen rasch an; was er sah und hörte, empfand und bedachte, das legte er in seinen vertrauten Aufzeichnungen nieder. Abends in der Stille seines Zimmers schrieb er seine Beobachtungen, und erweiterte so die Gallerie merkwürdiger oder gewöhnlicher Charaktere, die er seit lange begonnen hatte. Einen Menschen in seiner verächtlichen Schwäche, seiner Dummheit, seinem Hochmuth zu zeichnen, ihn so zu zeichnen, dass man ihn erkennen musste, das war seine Rache. Demokratisch, oder gar ligistisch gesinnt, wie manche sagen, war er deshalb noch lange nicht. Ausbrüche des Unwillens über die Arroganz vieler Adeligen geben keinen Beweis dafür. Wer den König als den Stellvertreter der Gottheit ansieht, und mit heiliger Scheu zu ihm aufzublicken anräth, wie dies La Bruyère thut, der ist weit von demokratischen Ueberzeugungen***). König Ludwig wird von ihm glücklich gepriesen, dass er auch ein stilles Familienglück geniessen könne. »Nichts fehlt einem König, als

*) Les Caractères, chap. des grands n° 25: „....Le peuple n'a guère d'esprit, et les grands n'ont point d'âme: celui-là a un bon fond et n'a point de dehors; ceux-ci n'ont que des dehors et qu'une simple superficie. Faut-il opter? Je ne balance pas: je veux être peuple." Ferner n° 28: „Un grand aime la Champagne, abhorre la Brie; il s'enivre de meilleur vin que l'homme du peuple; seule différence que la crapule laisse entre les conditions les plus disproportionnées, entre le seigneur et l'estafier."

**) Ibid. n° 26.

***) Ibid., chap. des esprits forts n° 28.

die Annehmlichkeit des Privatlebens«, sagt er und betont damit, dass Mme de Maintenon dem König auch dieses Glück, das den andern Monarchen fehle, verschaffe *). Die ängstliche Genauigkeit, mit der König Ludwig sich um die geringsten Verwaltungsmassregeln kümmerte, und die mit Recht beklagt wurde, fand, wie wir schon erwähnt haben, einen lauten Lobredner an La Bruyère **). Diese und andere Aeusserungen können nun allerdings als Ausfluss der politischen Vorsicht angesehen werden, als eine Art Blitzableiter, obgleich kein Grund vorhanden ist, an La Bruyère's aufrichtiger monarchischer Gesinnung zu zweifeln. Man weiss, dass er bei dem König wie bei Mme de Maintenon gut angeschrieben war. Auch dachte er nicht an den französischen Staat, wenn er an einigen Stellen von Despotismus redete. Der Versailler Hof erschien ihm doch als wahrhaft gross. »Wer den Hof gesehen hat, hat gesehen, was auf der Welt am schönsten ist; wer den Hof verachtet, wenn er ihn gesehen hat, verachtet die Welt.« ***) Ja er sieht in der vornehmen Abstammung schon eine gewisse Gewähr edler Gesinnung †). Freilich gefällt ihm nicht alles, was er bei Hof sieht. »Wer kann gewisse schillernde Farben bezeichnen, die je nach den Tagen, an welchen man sie betrachtet, verschieden sind? Wer vermag den Hof zu definiren?« ††). Dazu kommen mehrfache Schilderungen der Höflinge, ihrer Verstellungskunst und Eitelkeit, ihrer Schmeicheleien und Niederträchtigkeiten †††). La Bruyère behauptet sogar, man brauche eine Anzahl Schurken bei Hof. »Schurken sind den Grossen und selbst den Ministern, welche die besten Absichten haben, unentbehrlich; aber man muss sie mit Vorsicht gebrauchen. Zu gewissen Zeiten und bei gewissen Gelegenheiten können sie durch Niemanden ersetzt werden. Ehre, Tugend, Gewissen sind oft unnütz, so ehrenwerth sie immer sind; was kann man zu Zeiten mit einem ehrlichen Mann anfangen?« *†). Aber er warnt

*) Les Caractères, chap. du souverain n⁰ 15 u. 16.

**) Ibid., chap. du souverain n⁰ 24. Man vergl. S. 263 dieses Bands.

***) Ibid., chap. de la cour n⁰ 100.

†) Ibid., chap. des femmes n⁰ 2.

††) Ibid., chap. de la cour n⁰ 3.

†††) Ibid. n⁰ 2. 17. 18.

*†) Ibid., chap. de la cour n⁰ 53.

gleichzeitig vor der Uebertreibung; man solle den Hof nicht zu streng beurtheilen und ihm keine Fehler nachsagen, die er nicht habe. Sein grösster Fehler sei der, dass er das wahre Verdienst oft übersehe, oder, wenn er es erkannt habe, leicht vergesse*). Der Mensch bleibt sich überall gleich, und in der »Stadt« erkennt La Bruyère dieselben Schwächen. Noch grösseren Widerwillen empfindet er gegen die Kleinstädter und Provinzbewohner**). So erfüllt ihn zuletzt Unlust am ganzen Leben. »Die Stadt verleidet uns die Provinz; der Hof öffnet uns die Augen über die Stadt und heilt uns vom Hof. Ein gesunder Geist findet bei Hof den Geschmack an der Einsamkeit und Stille.« ***)

Von La Bruyère's weiterem Leben ist wenig bekannt. Das Hauptereigniss seiner letzten Jahre war die Veröffentlichung der »Caractères« und einer denselben vorausgehenden Uebersetzung der »Charaktere« des Theophrast im Jahr 1688. Er bot das griechische Werk gewissermassen als Einleitung und Vertheidigung seines eignen Buchs. Eine bekannte Anekdote erzählt, dass er den Ertrag der »Caractères« der Tochter seines ihm befreundeten Verlegers, des Buchhändlers Michallet, zum voraus bestimmt habe, und dass diese wider Erwarten dadurch in den Besitz eines grossen Vermögens gelangt sei. Doch ist die Erzählung keineswegs verbürgt, denn erst Maupertuis, der von Friedrich dem Grossen als Präsident der Akademie nach Berlin berufen war, wusste von ihr. Er wollte die Tochter Michallet's gekannt haben, allein eine andre beglaubigte Nachricht liegt nicht vor†).

Der Erfolg der »Caractères« übertraf jede Erwartung, und La Bruyère war mit einem mal bekannt. In den acht Jahren, die er noch zu leben hatte, erschienen in rascher Folge neun

---

*) Les Caractères, chap. de la cour n⁰ 27.

**) Ibid., chap. de la ville n⁰ 15, de la société n⁰ 49—51.

***) Ibid., chap. de la cour n⁰ 101.

†) Vergl. den Vortrag von Formey in der öffentl. Sitzung der Berliner Akademie vom 23. August 1787 in ihren Memoiren. — Fournier S. 483—485. Was Fournier zur weiteren Bekräftigung der Geschichte beibringt, genügt doch nicht.

Ausgaben, jede in erweiterter Gestalt. In seinem »Siècle de Louis XIV« erzählt Voltaire, dass La Bruyère sein Manuskript noch vor der Veröffentlichung dem witzigen Malezieu, dem Erzieher des jungen Herzogs Du Maine, mitgetheilt und dieser ihm gesagt habe: »Mein Freund, damit werden Sie sich viele Leser und viele Feinde erwerben«. Diese Weissagung erfüllte sich, denn das Buch machte grosses Aufsehen; einige Charakterbilder liessen erkennen, wer dem Verfasser als Modell gedient hatte, und andre reizten um so mehr zu kühner Auslegung. Der Erfolg war insofern anfangs weniger dem literarischen Verdienst zu verdanken, als vielmehr der Neugier und der Freude an einem kleinen Skandal. Bald gab es förmliche Schlüssel zu den »Caractères«, in welchen oft aufs Gerathewohl Namen bekannter Zeitgenossen als die Urbilder der La Bruyère'schen Skizzen genannt wurden. Man kann sich die Erbitterung denken, welche dadurch entstand. Vergebens protestirte La Bruyère gegen diese Sintflut von Erklärungen, gegen die kein Damm helfe; vergebens erklärte er, keinen Theil an ihnen zu haben, und überhaupt seine Charakterbilder nur musivisch zusammengesezt zu haben; er konnte den Zorn so vieler Menschen, die sich dem Spott preisgegeben sahen, nicht so leicht beschwichtigen *). Sie glaubten seinen Betheuerungen nicht und fanden selbst in der Wahl mancher Namen ein Epigramm. So las man z. B. Mme de Montespan statt »Irène«, weil dieser Name an die byzantinischen Kaiserinnen erinnert. La Bruyère durfte sich darum auch nicht wundern, als eine Flut von Kritiken und Epigrammen gegen ihn losbrach. Es war ein Glück für ihn, dass die Condé ihn mit ihrer mächtigen Hand schützten, sonst hätte er leicht stärkere Beweise der Feindschaft erhalten. Als er sich nach einiger Zeit um die

---

*) Man sehe die Einleitung zu den „Caractères". Darin heisst es: „Je crois pouvoir protester contre tout chagrin, toute plainte, toute maligne interprétation, toute fausse application et toute censure, contre les froids plaisants et les lecteurs mal intentionnés." Und in der Vorrede zum „Discours académique" sagt er: „Quelle digue élèverai-je contre ce déluge d'explications qui inonde la ville et qui bientôt va gagner la cour? Dirai-je sérieusement, et protesterai-je avec d'horribles serments, que je ne suis ni auteur ni complice de ces clefs qui courent, que je n'en ai donné aucune...".

Aufnahme in die Akademie bewarb, fand er auch dort viele Gegner und unterlag dreimal. Besonders kränkte es ihn, dass ihm die Akademie Fontenelle vorzog, und er schaltete dafür in der achten Auflage den Abschnitt über Cydias, den Schöngeist, ein, der eine literarische Werkstatt hat, Arbeiten auf Bestellung ausführt und sich über Plato, Virgil und Theokrit erhaben fühlt — eine Mischung von Pedanten und Precieusen, das Idol der Bourgeoisie und der Provinz *). Im Jahr 1693 traf ihn endlich die Wahl der erlauchten Gesellschaft, doch stiess er gleich mit seiner Aufnahmsrede bei vielen aufs neue an. Er pries eine Anzahl Mitglieder, La Fontaine, Racine, Boileau, Bossuet u. a. als die Zierden der Akademie und beleidigte damit andere, die er ungenannt liess. Zudem war die Haltung seiner Rede gegen das Herkommen; weniger akademisch und feierlich, ging sie leichteren Schritts einher und erlaubte somit wiederum über die Oberflächlichkeit und Frivolität La Bruyère's zu klagen. Um so stolzer war dieser darüber, dass sich der König die Rede bei seiner Malzeit in Marly vorlesen liess und guthiess.

Mit Bossuet hatte La Bruyère immer freundliche Beziehungen gehabt; in seinen letzten Jahren kam er öfters mit ihm zusammen, und dieser Verkehr mag ihn zu seiner Schrift über den Quietismus veranlasst haben. Diese Lehre machte damals ein gewisses Aufsehen, und noch bevor Bossuet mit Fénelon über sie in Fehde gerieth, schrieb La Bruyère seine „Dialogues sur le quiétisme“, um diese Theologenphilosophie zu widerlegen. Der Tod hinderte ihn, seine Schrift zu vollenden. Im Jahr 1698 wurde sie gedruckt, und der Herausgeber, ein Abbé Ellies du Pin, erklärte in dem Vorwort, dass er die Dialoge trotz ihrer unvollendeten Form der Veröffentlichung für werth halte, aber zwei Dialoge hinzugefügt habe, um die Lücken zu ergänzen. Zwar wurden einige Zweifel an der Echtheit des Manuskripts laut, allein die neusten Herausgeber der „Dialogues“ sind doch der Ansicht, dass es wirklich von La Bruyère

---

*) Les Caractères, chap. de la société n° 75. Fontenelle arbeitete für Th. Corneille an dessen „Psyché“ und „Bellérophon“, für Donneau de Vizé an dessen Lustspiel „La Comète“, für Catherine Bernard den grössten Theil von deren Tragödie „Brutus“, für Beauval die Lobrede auf Perrault u. s. w.

herstamme und nur von du Pin mehr oder weniger geändert worden sei *).

La Bruyère war nach allem, was wir von ihm wissen, ein Ehrenmann; so viele Feinde er auch hatte, niemand konnte seinen persönlichen Werth bestreiten. Er blieb unvermält, denn »ein freier Mann, der keine Frau hat, kann sich über seinen Stand erheben, wenn er etwas Geist besitzt. Die Heirat aber fesselt jeden an den ihm einmal zugewiesenen Platz« **).

Auch Boileau sprach sich anerkennend über ihn aus, und bedauerte höchstens eine gewisse Künstelei in seinem Wesen. In einem Brief an Racine vom 19. Mai 1687 erzählt er von einem Besuch La Bruyère's, den er Maximilian nennt, man weiss nicht recht warum: »Maximilian hat mich heute in Auteuil besucht und mir etwas von seinem Theophrast vorgelesen. Es ist ein braver Mann, der fehlerlos wäre, wenn ihn die Natur so angenehm geschaffen hätte, als er sich zu sein bemüht. Im Uebrigen ist er ein Mann von Geist, Wissen und Verdienst.«

La Bruyère wurde vom Tod ganz plötzlich ereilt, so dass man von Gift munkelte, ohne dass sich jedoch ein ernster Anhalt für solchen Argwohn bot. Ein Schlagfluss raffte ihn am 9. Mai 1696 dahin.

La Bruyère gehört seinem schriftstellerischen Charakter nach zu der Klasse der Moralisten, und man gedenkt bei seinen Aussprüchen oft an die »Maximes« von La Rochefoucauld, die 1665, und an die »Pensées« von Pascal, die 1670 erschienen waren. Der Einfluss dieser Schriften, sowie der »Essais« von Montaigne ist unverkennbar, aber man thut La Bruyère Unrecht, wenn man ihn mit seinen Vorgängern in eine Linie stellt. Er ist weder mit Pascal noch mit La Rochefoucauld zu vergleichen, und er verwahrt sich am ersten dagegen. In seinem »Discours sur Théophraste« beurtheilt er die Schriften seiner beiden Vorgänger sehr richtig. »Die eine«, sagt er, »macht die Metaphysik der Religion dienstbar, lehrt die Seele, deren Leidenschaften und Laster kennen, handelt

---

*) Man vergl. die Ausgabe von G. Servois II, S. 527 (in der Sammlung der „Grands Écrivains") und die Ausgabe von A. Chassang II, S. 273 (Garnier frères).

**) Les Caractères, chap. du mérite personnel n⁰ 25.

von den grossen und ernsten Beweggründen, die zur Tugend leiten, und will den Menschen zum echten Christen machen. Die andre Schrift ist das Werk eines durch den Umgang mit den Menschen gebildeten Geistes, dessen Feinheit eben so gross ist, wie sein Scharfsinn.« Von sich aber sagt er: »Weniger hochstrebend, als der erstere, weniger fein, als der zweite, hat der Verfasser dieses Buchs nur die Absicht, die Menschen Vernunft zu lehren, und zwar auf einfache und gewöhnliche Weise, ohne viel Methode, wie ihn die verschiedenen Kapitel gerade führen«. Man sieht, er hatte sich das Ziel niedriger gesteckt, und darum hat er es auch erreicht. Ihm fehlte die Tiefe Pascal's, der umfassende Blick La Rochefoucauld's, aber er hatte das Talent eingehender Beobachtung. Sein Feld war die Sittenschilderung, wie in niederer Gattung auch Dancourt sie versuchte, wie die Zeit überhaupt sie liebte. Wie Regnard auf Molière, so folgte er auf Pascal und La Rochefoucauld.

Der Standpunkt, von dem aus er in der menschlichen Gesellschaft Umschau hielt, war so günstig wie möglich. Er gehörte durch seine Geburt zu dem Kreis des Bürgerthums, durch seine Bildung zu den Gelehrten und Schriftstellern; seine Stellung im Dienst der Condé erlaubte ihm die vornehme Welt kennen zu lernen und führte ihn selbst an den Hof. Frei von Ehrgeiz und ohne persönliche Zwecke, bewahrte er sich den freien Blick des Forschers. Er sah das Treiben der Menschen um sich her, wie ein Zuschauer dem Lustspiel im Theater zusieht, und oft genug hat man seine Skizzen mit Lustspielscenen verglichen. Ein Beobachter, der wie La Bruyère seine Blicke kritisch umherschweifen lässt und sich nicht blenden lassen will, sieht mehr die Schwächen als die Tugenden der Menschen. Vielleicht sind die ersteren auch in Wahrheit zahlreicher. Seine Sammlung von Charakterbildern bekommt dadurch etwas Satirisches, Kampflustiges. Kein Stand wird verschont, jede Schwäche gegeisselt. Wir haben schon gesehen, wie er über den Hof und den Adel urtheilte. Doch noch mehr, als die selbstsüchtigen übermüthigen Aristokraten waren ihm die Parvenus verhasst, die Finanzspekulanten, die sich auf Kosten des armen Volks bereicherten. Sein Amt als Schatzmeister hatte ihm zwar keine grosse Arbeit

gegeben, aber es hatte ihm doch genügende Aufklärung über das Treiben dieser Leute verschafft. Er schildert ihre Eitelkeit, die sie antreibt, sich den Adel zu kaufen. „Es gibt Leute, die nicht die Mittel haben, adlig zu sein!" ruft er aus, und sagt scherzhaft von sich selbst, dass er von dem berühmten Geoffroy de La Bruyère abstammen werde, sobald er reich geworden sei: „Ich erkläre es laut, damit man sich darauf vorbereite und niemand eines Tags erstaunt sei: wenn es sich je fügen sollte, dass mich ein vornehmer Herr seiner Zuneigung würdigt, und ich ein schönes Vermögen erwerbe, so gibt es einen Geoffroy de La Bruyère, der allen Chroniken zufolge als einer der vornehmsten Herrn mit Gottfried von Bouillon zur Eroberung des heiligen Landes auszog. Von ihm stamme ich alsdann in gerader Linie ab." *)

„Wenn der Spekulant in seinen Operationen unglücklich ist, sagen die Höflinge von ihm: Er ist ein Bourgeois, ein gemeiner Mensch, ein Tölpel; hat er Glück, so bitten sie ihn um die Hand seiner Tochter." **) Und doch muss man nicht zu abweisend sein, man muss auch mit solchen Menschen leben können. „Es ist kein Zeichen eines guten Charakters, wenn man Menschen mit schlechtem Charakter, deren es so viele in der Welt gibt, nicht ertragen kann. Man braucht im Verkehr Goldstücke und kleine Münze***). Noch entschiedner dringt La Bruyère in einer andren Stelle auf Duldung und Nachsicht. „Ereifern wir uns nicht gegen die Menschen, wenn wir sehen, wie hart, undankbar, ungerecht und stolz sie sind, wie sie nur an sich denken und die andern vergessen: sie sind einmal so geschaffen, es ist ihre Natur. Ebenso gut könnte man unerträglich finden, dass der Stein fällt und das Feuer aufsteigt" †).

La Bruyère kannte die Menschen, und seine Zeichnungen sind oft vortrefflich. Doch waren es fast ausschliesslich die Bewohner von Paris und Versailles, die Gebildeten, welche er

---

*) Les Caractères, chap. de quelques usages n° 1 und 14.
**) Ibid., chap. des biens de fortune n° 7.
***) Ibid., chap. de la société n° 37.
†) Ibid., chap. de l'homme n° 1.

schilderte. Für das Landvolk hatte er wol einige bedauernde Bemerkungen, aber im Allgemeinen war ihm das Leben der Provinzbewohner ziemlich fremd. Auch sind seine Bemerkungen über die Frauen und die Frauennatur weit entfernt von der Feinheit andrer Kapitel; seine Skizzen aus der Kinderwelt, die er geliebt zu haben scheint, sind etwas reicher und belebter*).

Neben gelungenen Porträts und treffenden Charakterbildern finden sich auch allgemeine Bemerkungen, die von feiner Menschenkenntniss zeugen. So sagt er z. B. von der Gabe der Unterhaltung: »Das Talent der Conversation offenbart sich weniger darin, dass man Geist zeigt, als dass man andre Geist zeigen lässt. Wer dich nach einer Unterhaltung zufrieden mit sich und seinem Geist verlässt, ist es auch mit dir. Die Menschen wollen nicht bewundern, sie wollen gefallen; sie wollen lieber Beifall ernten, als unterrichtet oder unterhalten werden, und das feinste Vergnügen besteht darin, andern Vergnügen zu bereiten« **).

Wie wahr ist ferner sein Wort, dass der Weg zur Freundschaft näher ist vom Hass als von der Antipathie! und dass man lieber die Neigung derer erwerben soll, welchen man wol will als die Gunst der Leute, von welchen man etwas zu erhalten hofft***). Interessant sind ferner die literarischen Urtheile, die er in dem Abschnitt »des ouvrages de l'esprit« fällt, wie z. B. seine bekannte, vielerwähnte Parallele zwischen Corneille und Racine, oder seine kurzen und treffenden Aussprüche über den Stil. »Viel Epitheta, schlechtes Lob!« »Grosse Thaten müssen einfach erzählt werden« u. a. m. †). Er selbst gehörte zu den Schriftstellern, welche, seinem Ausdruck nach, »par humeur« schreiben, und die das Herz zum Reden bringt††). Solche Autoren ändern viel an ihren Schriften, ihre Anschauungen sind nicht immer ganz gleich und so scheinen sich auch ihre Aussprüche manchmal zu widersprechen. Die innere Theilnahme, die La Bruyère den

*) Les Caractères, chap. de l'homme n⁰ 53.
**) Ibid., chap. de la société n⁰ 16.
***) Ibid., chap. du coeur n⁰ 24. 65. 58.
†) Ibid., chap. des ouvrages de l'esprit n⁰ 13, de la société n⁰ 77.
††) Ibid., chap. des ouvrages de l'esprit n⁰ 54. 17. 64.

Vorgängen des Lebens entgegenbrachte, gab seiner Sprache Lebhaftigkeit und Kraft, sowie ein charakteristisches Kolorit. Er ist einem Maler zu vergleichen, so anschaulich weiss er seine Bilder zu gestalten; doch schreibt er nicht wie Fénelon, der mit den Worten bereits zu spielen und seine Sätze des Wolklangs halber und nicht mit Rücksicht auf den Gedanken zu formen beginnt. La Bruyère malt in andrer Weise. Er entwirft mit raschen Strichen eine Menge kleiner Skizzen, die sich wie von selbst zu einem lebensvollen Bild zusammenfügen. Man nehme z. B. die schon erwähnte Stelle über die Kinder*). La Bruyère spricht darin von der Einbildungskraft und dem Gedächtniss, welche die Kinder in ihren Spielen leiten: »Mit ihrer Hilfe wiederholen sie, was sie gehört und gesehen haben. Sie betreiben alle Handwerke und verrichten tausend kleine Arbeiten; bald sitzen sie vor einer reichen Tafel und lassen sich's gut schmecken, bald versetzen sie sich in einen Palast oder ein verzaubertes Land. Sind sie auch allein, sehen sie sich doch in prächtigem Wagen und mit grossem Gefolge; sie führen Armeen an, liefern Schlachten und freuen sich des Siegs; sie reden mit Königen und Fürsten, sind selbst Könige und gebieten über Unterthanen, haben einen wolgefüllten Schatz, der aus Blättern oder Sandkörnern gebildet wird, und als Herren ihres Glücks entscheiden sie über ihr Schicksal, was sie in ihrem späteren Leben verlernen.«

Mit derselben Frische schildert er andre Scenen des Lebens. Wie oft mag er in der vornehmen Gesellschaft, in der er verkehrte, leidenschaftlichen Spielern zugesehen haben, bevor er das folgende Miniaturbildchen entwarf: »Eine Sitzung der Stände oder des Gerichtshofs, der sich zu einer schwierigen Entscheidung versammelt, bietet dem Beobachter keinen so ernsten Anblick, als eine Gesellschaft eifriger Spieler: eine düstre Strenge herrscht auf ihrem Antlitz; unversöhnliche Feinde, so lange das Spiel dauert, kennen sie weder Verbindungen und Verwandtschaften, noch Adel und Ehren. Ein blinder und barbarischer Gott, der Zufall, herrscht in diesem Kreis und entscheidet

---

*) Les Caractères, chap. de l'homme n° 53.

nach seinem Wohlgefallen. Ihn ehren sie alle in tiefem Schweigen und durch eine Aufmerksamkeit, zu der sie sonst unfähig sind; alle andern Leidenschaften weichen dieser einzigen, und selbst der Höfling ist in solchen Augenblicken weder höflich noch schmeichlerisch, ja nicht einmal fromm« *).

Das Leben bei Hof, das er so oft zu beobachten Gelegenheit fand, hat er in der mannigfaltigsten Weise und verschiedensten Stimmung beschrieben. Wir haben schon gesehen, wie er den Hof als das Schönste und Glanzvollste, was es auf der Welt gibt, hinstellte. Ein andermal aber erschien ihm das Leben an demselben Hof einem ernsten Treffen vergleichbar. »Das Leben bei Hof ist ein melancholisches Spiel, das Anstrengung erheischt. Man muss sein Geschütz, seine Batterien aufstellen, einen Schlachtplan entwerfen, ihn befolgen, die Züge des Gegners abwehren, manchmal etwas wagen und einer Eingebung gehorchen; aber alle Träume, alle Massregeln führen doch nur zu einem Schach, manchmal sogar zu einem Matt! Wer seine Bauern schont, gelangt oft bis in die letzte Reihe und gewinnt die Partie. Der Geschickteste siegt — oder der Glücklichste« **).

Ganz anders im Ton, aber gleich lebendig ist die anmuthige Schilderung der kleinen Stadt, die ihn freilich bald enttäuscht. »Ich nähere mich einem Städtchen und gelange auf eine Anhöhe, von wo ich es entdecke. Es steigt an einem Hügel empor, ein Fluss bespült seine Mauern und durchströmt weiterhin eine schöne Ebene; ein grosser Wald schützt es gegen Fröste und Stürme. Es ist so schön beleuchtet, dass ich seine Thürme zählen kann, und es mir den Eindruck eines Bildes macht. Welch eine Lust, rufe ich, unter so schönem Himmel und in so reizender Gegend zu leben! Ich steige zum Städtchen hinab, und habe noch nicht zweimal darin übernachtet, so gleiche ich schon seinen Bewohnern; ich möchte fort!«

Wie schon der Titel des Buchs besagt, fällt das Hauptgewicht auf die Schilderung der einzelnen Charaktere, die in

*) Les Caractères, chap. des biens de fortune n° 72.

**) Ibid., chap. de la cour n° 64.

reicher Auswahl auf einander folgen. Der Zerstreute, der Pedant, der Parasit, der Geck, der Neuigkeitskrämer, der Spötter, der Menschenfeind, der Freigeist und viele andre treten uns lebendig darin entgegen. Die Frage, ob La Bruyère seine Bilder nach bestimmten Originalen gezeichnet, mochte seine Zeitgenossen lebhaft beschäftigen; uns bleibt es gleich, ob er die einzelnen Züge seiner Porträts von mehreren Menschen entlieh oder ob er sie an einem einzigen fand. Aber dass er so in das Detail ging, sicherte seinen Bildern die Dauer. Wie scharf behandelte er z. B. den Charakter des frommen Heuchlers! Wir haben schon bei Gelegenheit von Molière's »Tartuffe« darauf hingewiesen, dass es fast aussieht, als habe La Bruyère dem Lustspieldichter Konkurrenz machen wollen *). In der That nähert er sich oft der Komödie; er wird stellenweise so lebhaft, dass er seine Personen anspricht, Rede und Gegenrede folgen lässt, als schriebe er eine Lustspielscene.

Schärfe der Beobachtung, klarer Verstand, Talent lebendiger Schilderung — das sind die Hauptvorzüge La Bruyère's. Hoher Sinn oder Schwung des Geistes ist nicht in seinem Buch zu finden. Und wenn man unter den Zusätzen, mit welchen er jede Ausgabe erweiterte, manche Bemerkung als eine wahrhafte Bereicherung betrachten muss, kann man nur bedauern, dass er sich nicht andrerseits zu kräftigen Strichen entschloss. Einzelne Bilder sind überladen **), andre Bemerkungen sind trivial, wie z. B. die Sätze dass Gold und Putz nicht den Werth des Menschen erhöhen, dass der Weise manchmal die Gesellschaft meide, um nicht gelangweilt zu werden, dass der Reiche nicht immer zufrieden lebe, dass unfähige Menschen oft durch Zufall ein hohes Amt erhalten, oder dass man ewigen Frieden hätte, wenn jeder mit seinem Besitz zufrieden wäre ***). Auch in diesen Sätzen findet sich freilich manche originelle Wendung, aber die Frische des Ausdrucks kann den Mangel an geistigem Gehalt nicht verdecken. Ueberhaupt tritt die Arbeit der Stilisirung manchmal zu deutlich

---

*) Siehe S. 37 dieses Bands.

**) Man siehe z. B. Les Caractères, chap. de l'homme n° 161 (vom Essen).

***) Les Caractères, chap. du mérite personnel n° 27, de la conversation n° 83, de biens de fortune n° 1 und 38, du souverain n° 9.

hervor. Feilen und immer wieder feilen, war die weise Lehre, welche Boileau nach dem Vorgang des Horaz den Schriftstellern und Dichtern empfohlen hatte, aber die bessernde Arbeit, das Streben nach originellem Ausdruck und geistreichen Wendungen darf nicht sichtbar sein. Die Zeit der einfachen grossen Prosa war zu La Bruyère's Zeit fast vorüber. Für gewöhnliche Dinge sucht dieser schon besondere Ausdrücke, und um zu blenden, liebt er die starken Worte.

Welchen Einfluss La Bruyère ausgeübt hat, kann man schwer ermessen, doch war er jedenfalls bedeutend. Das neue Jahrhundert, das bald begann, bewahrte die Vorliebe für die Sittenmalerei und musste mit einem Schriftsteller sympathisiren, der in leichter Opposition stand, ohne doch lästig zu werden, der den Weltenlauf aufmerksam beobachtete, die Menschen mit kühlem Verstand beurtheilte, immer interessant und anziehend blieb und doch keine zu grossen Anforderungen, weder an den Geist, noch an das Gemüth des Lesers stellte. Nimmt man den kleinen Roman von Le Sage, den »Diable boiteux«, der 1707 erschien, und sieht darin nur die Aufschriften einzelner Kapitel: »von den Gefangenen, von den Narren, von den Gräbern, von dem Schatten und dem Tod, von der Macht der Freundschaft, von den Träumen« u. s. w., so erkennt man den Zusammenhang mit den »Caractères«. Noch deutlicher wird die Einwirkung La Bruyère's in der Zeichnung der einzelnen Charaktere, z. B. des Wucherers Sanguisela, des Polizeiministers, des Hagestolzen, der seine Wäscherin heiratet, um ihr eine Schuld von 30 Dukaten nicht bezahlen zu müssen, des tragischen und des komischen Dichters u. a. m. Gewiss, Le Sage fand das Vorbild seines Romans in Spanien, aber La Bruyère belehrte ihn doch, wie er seine Landsleute noch besser beobachten und schildern konnte.

IX.

# Fénelon.

In die Reihe der hervorragenden französischen Theologen des 17. Jahrhunderts gehört neben Bossuet, Bourdaloue und Fléchier gewiss auch Fénelon. In der Geschichte der französischen Kirche wird er in mehr als einer Beziehung genannt, zumal er in die theologischen Streitigkeiten seiner Zeit verwickelt war. Er beansprucht aber auch seinen Platz in der Literaturgeschichte, freilich nur eines einzigen Werks, des »Télémaque« halber, der wie wenig andre Schriften populär geworden ist. Fénelon war für die literarische Entwicklung seiner Zeit so charakteristisch, wie La Bruyère, wenn die beiden Männer auch keine Aehnlichkeit mit einander aufzuweisen haben.

François de Salignac de La Mothe Fénelon stammte aus einem alten Geschlecht des Périgord. Die Herrschaft Salignac oder Salagnac, die einige Meilen nordöstlich von der Stadt Sarlat liegt, war schon im Jahr 1460 zur Baronie erhoben worden. Fénelon war seinem Vater, dem Grafen de La Mothe Fénelon von dessen zweiter Gemalin am 6. August 1651 im Schloss Fénelon geboren*). Von Jugend auf zum geistlichen Stand bestimmt, wurde er mit zwölf Jahren nach Cahors, später in das Collège du Plessis zur Vollendung seiner Studien geschickt, und trat dann in das Seminar von Saint-Sulpice, das zur Ausbildung von Priestern bestimmt war. Im Jahr 1675 wurde er zum Priester geweiht, und seine lebhafte Einbildungskraft machte in ihm den Wunsch rege, als Missionär in die Fremde zu gehen. Er dachte zunächst an Kanada, wo Saint-Sulpice eine gleiche Anstalt gegründet hatte. Dann wandten sich seine Blicke nach der Levante. Für das klassische Alterthum begeistert, schwärmte er von dem

---

*) Genauere Angaben über die Familie findet man in Bausset, Histoire de Fénelon, composée sur les manuscrits. 3 B. 1808 (Th. I „Pièces justificatives“ n° 1).

Glück, in dem Land zu predigen, das sich einer solchen Vergangenheit erfreute, und wo der Apostel Paulus gewirkt hatte. Sein Wunsch wurde indessen nicht erfüllt, und er trat in Saint-Sulpice selbst ein. Mit 27 Jahren wurde er »Supérieur des Nouvelles Catholiques«, einer Anstalt, die sich um die Neubekehrten bekümmerte und sie in ihrem Glauben zu befestigen trachtete. Als solcher schrieb er auch sein erstes Werk, eine Schrift über die Erziehung der Mädchen, in welcher er neben dem christlichen Unterricht auch die Bildung des Geschmacks durch Hinweisung auf die alte Kunst betonte. Er trat damals in nähere Verbindung mit Bossuet und verfasste auf dessen Anregung eine Widerlegung der Philosophie Malebranche's in dessen »Traité de la nature et de la grâce« (1680). Da ihn sein Amt auf die Bekehrung der Protestanten hinwies, erklärt sich die Abfassung einer weiteren Schrift über die Pastoren (»traité du ministère des pasteurs«), worin er den protestantischen Geistlichen jeden priesterlichen Charakter und jede Autorität absprach.

Man hat viel von dem milden Sinn Fénelon's, seiner für jene Zeit seltenen Toleranz gesprochen. Mild und freundlich war er in der That in dem gewöhnlichen Verkehr, aber seine Duldsamkeit gegen Andersgläubige war nicht so gross, wie man gewöhnlich annimmt. Schon dass er sein Amt als Superior der Anstalt für neubekehrte Frauen und Mädchen lange fortführte, lässt ahnen, dass er die Anwendung von Strenge nicht tadelte. Denn wer möchte glauben, dass jene Neubekehrten ohne Zwang in einem Kloster sich zurückhalten liessen? Auch die Schrift gegen die Pfarrer zeigt ihn conversionseifrig, und so schien er hinlänglich empfohlen, als es sich nach der Aufhebung des Edikts von Nantes darum handelte, einen Missionär zur Bekehrung der Ketzer in die Grafschaft Poitou zu entsenden (1685). Seine Biographen haben ihn gerade in dieser Thätigkeit als liberal und mildherzig geschildert. Seine Korrespondenz mit dem Minister Seignelay beweist so ziemlich das Gegentheil*). Fénelon

*) Man vergl. O. Douen, l'Intolérance de Fénelon. Nouvelle édition. Paris, Sandoy & Fischbacher 1875, und einen Artikel von Douen „La légende de Fénelon“ in der „Revue politique et littéraire“, 28 oct. 1876 (n° 18).

hat nur den Anschein der Milde zu bewahren gewusst, in seinen Briefen aber die Regierung in ihrer Strenge ermuthigt. In einem Brief vom 21. April 1686 schrieb er dem Minister: „Es muss den Anschein haben, als gingen die strengen Massregeln nicht von uns aus; das hiesse die Lösung unserer Aufgabe unmöglich machen. Doch drängt es mich, Ihnen im Vertrauen zu sagen, dass man in jedem Ort gewisse giftige und gefährliche Menschen, welche die andern beherrschen, auswählen und sie in das Innere des Reichs verbannen sollte, um ein Ende zu machen." *) Fénelon wollte sich also der Führer bemächtigen, um sie als Geiseln zu haben, und der Minister willfahrte umgehend seiner Bitte. Er schickte den Befehl, sechs der angesehensten Hugenotten in Marennes und La Tremblade, wo Fénelon sich gerade aufhielt, zu verhaften. So erleichterte sich der milde Geistliche seine Aufgabe. Auf sein weiteres Andringen erhielt der Intendant von Poitou, Arnoul, eine Anzahl von Lettres de cachet, in welchen die Namen nicht geschrieben waren, und die man nach Gutdünken verwenden konnte. Da diese Massregeln noch nicht schnell genug zum Ziele führten, schlug Fénelon in einem späteren Bericht vor, man solle die hartnäckigsten Hugenotten nach Kanada deportiren **). Natürlich predigte er öffentlich mit grosser Humanität, und suchte die widerstrebenden Protestanten durch Belehrung und guten Rath für die katholische Kirche zu gewinnen. Dank der nachdrücklichen Hilfe des weltlichen Arms konnte er sich denn auch einer schönen Anzahl von Bekehrungen rühmen. Starb ein Protestant, ohne sich bekehrt zu haben, so wurde seine Leiche zum Schindanger hinausgeschleift. Fénelon war mit solchen Gewaltmassregeln nicht ganz zufrieden, obgleich er sie auch nicht tadeln mochte. „Vor einigen Tagen hat man auf der Insel Ré ein

---

*) Lettre de Fénelon à Seignelay, 21 avril 1686: „...Il ne faut pas que les avis de rigueur paraissent venir de nous; car ce seroit ruiner l'oeuvre dont nous sommes chargés. Mais je ne puis, Monsieur, m'empêcher de vous dire en secret, que, pour finir, il faudroit choisir en chaque lieu certains esprits envenimés et contagieux qui retiennent tout le reste, tantôt par mauvaise honte, tantôt par séduction, et les exiler dans le coeur du royaume, où il n'y a eu guère de huguenots... Dans cet exil ils serviroient d'ôtages...".

**) Mémoire aus dem Jahr 1687.

sein, wie er unerträglich ist, und muss ruhig abwarten, bis er am nächsten Tag wieder so vernünftig ist, wie er es den Tag zuvor war.... Er benimmt sich gerade so, wie man die Besessenen schildert.... Er droht, er zittert, lächerlicher Stolz mischt sich bei ihm mit unwürdiger Gemeinheit; er weint, lacht, scherzt, tändelt, ist wüthend...«*). Das Charakterbild, das Fénelon in dieser Fabel von dem jungen Herzog entwirft, würde in La Bruyère's Galerie vortrefflich passen. Man beachte die Kunst, mit der er seinem Zögling sagt, dass er das Glück der Welt ausmachen kann, und nur seine Unbändigkeit ihn daran hindert. In ähnlicher Weise gehen alle Fabeln darauf aus, einen Fehler des Herzogs zu tadeln, ihm aber zugleich den Weg zur Besserung zu zeigen. In der Fabel von der Nachtigall und der Grasmücke (Nr. XII) preisen die beiden Vögel den göttlichen Jüngling, der ihren Hain betritt. »Er freut sich unseres Gesangs, er liebt die Poesie, sie wird seinen Sinn mildern und ihn ebenso liebenswürdig machen, wie er stolz ist.« In einer andern zeigt Fénelon den jugendlichen Bacchus mit seinem Erzieher Silen. Bacchus missachtet die Lehren seines bejahrten Freundes, und wird von einem Spötter seiner fehlerhaften Sprache wegen verhöhnt. »Wie kannst du wagen, den Sohn Jupiter's zu verspotten?«

---

*) Siehe „Le Fantasque" (n° XVIII der Fabeln. Paris 1718): „Qu'est-il donc arrivé de funeste à Mélanthe? Rien au-dehors, tout au-dedans; il se coucha hier les délices du genre humain; ce matin on est honteux pour lui, il faut le cacher. En se levant, le pli du chausson lui a déplu; toute la journée sera orageuse, et tout le monde en souffrira; il fait peur, il fait pitié; il pleure comme un enfant, il rugit comme un lion. Une vapeur maligne et farouche trouble et noircit son imagination, comme l'encre de son écritoire barbouille ses doigts.... il cherche à contredire, à se plaindre, à piquer les autres; il s'irrite de voir qu'ils ne veulent point se fâcher. Quand il manque de prétexte pour attaquer les autres, il se tourne contre lui-même, il se blâme, il ne se trouve bon à rien, il se décourage, il trouve fort mauvais qu'on veuille le consoler; il veut être seul, et il ne peut supporter la solitude; il revient à la société et s'aigrit contre elle; on se tait et ce silence affecté le choque; on parle tout bas, il s'imagine que c'est contre lui; on parle tout haut, il trouve qu'on parle trop et qu'on est trop gai pendant qu'il est triste.... Que faire? être aussi ferme et aussi patient qu'il est insupportable, et attendre en paix qu'il revienne demain aussi sage qu'il l'étoit hier... Il est comme on dépeint les possédés... Il menace, il tremble, il mêle des hauteurs ridicules avec des bassesses indignes; il pleure, il rit, il badine, il est furieux" etc.

ruft Bacchus aus. »Wie kann der Sohn Jupiter's wagen einen Fehler zu machen?« entgegnet dieser. (Fabel XI.)

Gleichfalls in pädagogischer Absicht schrieb Fénelon seine »Dialogues des morts«, eine Reihe kurzer Gespräche zwischen historisch bekannten Männern der alten und neuen Zeit. Er lässt Romulus und Tatius, Sokrates und Alkibiades, Ludwig XI. und Ludwig XII., den Connetable von Bourbon und Bayard, Karl V. und einen Mönch von San Yuste, Richelieu und Mazarin mit einander sprechen. Auch die Kunstgeschichte hatte ihre Vertreter in diesen Dialogen. Wir finden Gespräche zwischen Parrhasius und Le Poussin, zwischen diesem und Leonardo da Vinci u. s. f. Das berühmteste Werk aber, das Fénelon für den Herzog von Bourgogne verfasste, war sein »Télémaque«, die Geschichte der Reisen und Abenteuer dieses Prinzen, und hatte wie die andern Schriften Fénelons den Zweck, den Herzog von Bourgogne für die hohe Aufgabe, die ihn zu erwarten schien, nach Kräften auszubilden.

Die Resultate der von Fénelon angewandten Erziehungsmethode waren zu gross, um übersehen zu werden. Aus dem heftigen, launenhaften Knaben entwickelte sich ein junger Mann, der freundlich und wohlwollend war und Interesse an geistiger Arbeit hatte. Fénelon stand darum als Erzieher hoch in Ansehen. Als freilich später der Herzog frömmelndes Wesen, Mangel an Entschlossenheit und festem Willen zeigte, schlug das Lob, das Fénelon geerntet hatte, in bitteren Tadel um; man warf ihm vor, dass er jede Spannkraft in seinem Zögling vernichtet habe. Man hat ihm damit wol Unrecht gethan. Die Erziehung vermag viel, aber die Natur noch mehr, und auch ohne Fénelon wäre der Herzog von Burgund kein Mann von Energie geworden. Gerade die kindischen Ausbrüche in seiner Jugend deuten auf einen krankhaften Körper.

Die Akademie wählte Fénelon im Jahr 1693 zu ihrem Mitglied, und wie Bossuet zum Bischof von Meaux ernannt worden war, als er die Erziehung des Dauphin vollendet hatte, so wurde auch Fénelon, der bis dahin Abbé gewesen, auf den erzbischöflichen Stuhl von Cambray erhoben. Bevor er jedoch vom König, der ihn eigentlich nie recht mochte, so ausgezeichnet

wurde, hatte er sich zu einem Akt der Unterwerfung verstanden. Die Lehre vom Quietismus, die aus Spanien nach Frankreich gebracht worden war, machte damals Aufsehen. Der spanische Geistliche Molinos (1627—1696) hatte behauptet, der Mensch müsse seine Vollkommenheit im beständigen Anschauen der Gottheit suchen, sich in Gott versenken und vertiefen. Die Lehren des Glaubens seien wie die Ausübung guter Werke Nebensache; man solle seine Kräfte ertödten, denn das Heil liege nur in der widerstandlosen Hingebung an Gott. Papst Innocenz XI. hatte diese Lehre 1687 verurtheilt und Molinos zur lebenslänglichen Busse ins Gefängniss setzen lassen. Aber der Quietismus war damit nicht unterdrückt, und in Frankreich gewann er durch die Schriften der Mme Guyon de La Motte zahlreiche Anhänger*). Auch Fénelon war ihr geneigt und gewann sogar Mme de Maintenon eine Zeit lang für sie. Die Bewegung konnte nicht unbemerkt bleiben, und eine geistliche Kommission, in der auch Bossuet sass, verurtheilte die Guyon'schen Schriften wegen der in ihnen enthaltenen Irrlehren (1694). Die Verfasserin unterwarf sich, und auch Fénelon unterzeichnete die Erklärung der Kommission. Gerade damals wurde der letztere für Cambray designirt, ein Beweis, dass man ihm seine Neigung zum Quietismus nicht nachtrug, und im Jahr 1695 wurde er von Bossuet in der Kapelle von Saint-Cyr geweiht. Allein bald sollte zwischen diesen zwei Männern ein heftiger Streit ausbrechen. Mme Guyon war wegen Rückfalls verhaftet und nach Vincennes gebracht worden, und Fénelon verwandte sich für sie. Darüber schrieb Bossuet seine »Instruction sur les états d'oraison« (über die verschiedenen Stimmungen zum Gebet und während des Gebets), und trat darin mit Entschiedenheit gegen den Quietismus auf. Fénelon dagegen veröffentlichte seine »Maximes des saints sur la vie intérieure« (1697), um seine Hinneigung zum Mysticismus zu vertheidigen.

---

*) Jeanne Marie Bouvier de La Motte (1648—1717) zog sich nach dem Tod ihres Gatten Jacques Guyon in ein Kloster zu Thonon zurück, wo sie von ihrem Beichtvater in die Lehre des Quietismus eingeweiht wurde. Vom Bischof mit der Censur belegt, ging sie nach Italien und kam 1686 nach Paris, wo sie besonders unter den Damen der hohen Aristokratie viele Anhängerinnen fand. Sie veröffentlichte zahlreiche mystische Schriften.

Wir haben die heftige theologische Fehde, die darüber begann, hier nicht weiter zu verfolgen. Fénelon unterbreitete sein Buch dem Papst zur Beurtheilung, aber lange bevor Rom sein Urtheil sprach, erklärte sich der König gegen den Erzbischof. Wenige Monate nach dem Erscheinen der »Maximes« erhielt Fénelon den Befehl, Versailles zu verlassen und sich in seine Diöcese zu begeben; später verlor er auch den Titel und Gehalt eines Erziehers der Prinzen. Bis dahin hatte er nämlich auch den Unterricht des Herzogs von Anjou, des zweiten Enkels des Königs, zu leiten gehabt. Im März 1699 erfolgte der Spruch des Papstes. Die »Maximes des saints« wurden wegen der darin enthaltenen Irrlehren verdammt, und Fénelon unterwarf sich in aller Form. In einem besondern Hirtenbrief verkündete er selbst das gegen ihn gefällte Urtheil und erkannte die Richtigkeit desselben rückhaltlos an.

Wenige Wochen darauf erschien in Amsterdam eine vom Verfasser nicht autorisirte Ausgabe des »Télémaque« (April 1699). Ein Diener Fénelon's hatte eine Abschrift des Originalmanuskripts verkauft. Das Buch erschien ohne den Namen des Verfassers und machte ausserordentliches Glück. Ein Theil des Publikums freute sich des Romans und der darin enthaltenen Poesie; ein noch grösserer Theil suchte mit Vorliebe in dem Buch Anspielungen auf französische Verhältnisse und eine scharfe Kritik der Regierung Ludwig XIV. Der Herausgeber hatte in dieser Absicht manche Stelle satirisch schärfer gefasst. Es währte nicht lange, so kannte man den Namen des Verfassers, und dieser Umstand bewirkte, dass Fénelon bei dem König in völlige Ungnade fiel. Wie? der Mann hatte gewagt, den König bei seinem Enkel, wenn auch indirekt, zu kritisiren und herabzusetzen? Fénelon protestirte nicht gegen die Veröffentlichung seines Werks, bekannte sich aber auch nicht als Verfasser, sondern schien den ganzen Vorgang nicht zu beachten. Unterdessen folgten Ausgaben auf Ausgaben und Uebersetzungen in alle Sprachen. Eine authentische, nach dem Originalmanuskript durchgesehene Ausgabe erschien erst 1717, nach Fénelon's Tod, und wurde von dem Marquis de Fénelon, einem Grossneffen des Erzbischofs, besorgt.

Trotz der ausgesprochenen Ungnade des Königs blieb Fénelon in reger Verbindung mit dem Herzog von Bourgogne, der ihm fortwährend das grösste Vertrauen schenkte. Ein eifriger Briefwechsel wurde insgeheim zwischen ihnen geführt, und als der Dauphin unerwartet im Jahr 1711 starb, und der Herzog von Bourgogne nun dem Thron am nächsten stand, gewann Fénelon noch höheren Einfluss. König Ludwig XIV. war hochbejahrt und ein Thronwechsel in naher Aussicht. Neben dem mit dem Herzog befreundeten Saint-Simon galt Fénelon als der zukünftige Minister. Er selbst mochte an diese Möglichkeit denken; jedenfalls entwickelte er eine grosse politische Thätigkeit im Verkehr mit dem neuen Dauphin. »Es ist Zeit, dass Sie sich beliebt und gefürchtet machen, dass Sie Achtung erwecken . . . Sie müssen der Vater, nicht der Herr sein wollen. Es ist nicht recht, dass alle einem einzigen gehören, sondern ein einziger soll allen gehören, um deren Glück zu begründen.« Er verfasste für den Herzog eine Schrift »Examen de la conscience d'un roi«, worin er sich mit grossem Freimuth über die bestehende Regierungsweise aussprach. Er entwarf einen Plan, wie man Frankreich neu ordnen und wieder kräftigen könnte. (»Esquisse d'un plan dressé pour le gouvernement d'un royaume.«) In dieser Schrift, die noch im Manuskript erhalten ist, rieth Fénelon dem Herzog, er möge nach seiner Thronbesteigung sobald als möglich Frieden schliessen, und besonders mit England künftig jeden Streit vermeiden. Er schlug eine Reduktion der Armee und eine Reform des Steuerwesens vor. Die Salzsteuer, die Kopfsteuer, die Zehnten sollten abgeschafft, und die Abgaben nach festen Normen wie im Languedoc erhoben werden. In allen Provinzen müssten Provinzialstände eingeführt werden, welche die Verwaltung des Landes besorgten und das Amt der Intendanten überflüssig machten. Alle drei Jahre sollten sich die Reichsstände versammeln, aber nur konsultative Stimmen haben. Für den Adel, auf den sich der König, wie auf die Kirche, hauptsächlich zu stützen hätte, beanspruchte Fénelon besondere Begünstigungen. Das eigentliche Volk dagegen hatte in seinem Verfassungsentwurf noch kein anderes Recht, als das des Gehorsams.

Ein andres für die Zeitgeschichte wichtiges Dokument muss hier auch erwähnt werden. Fénelon schrieb dem König einen ausführlichen Brief, in welchem er ihm seine persönlichen Fehler vorhielt, sowie die unbeschreiblichen Leiden des Volks schilderte. Er warf Ludwig vor, dass er misstrauisch und eifersüchtig sei, kein Verdienst anerkenne, im Gegentheil jeden tüchtigen Mann fürchte, und nur von blinder Ruhmliebe getrieben werde. Seine Minister seien seit dreissig Jahren gewaltthätig und ungerecht. Die Kriege, die er unternommen habe, seien frevelhaft und hätten Frankreich die Feindschaft Europa's zugezogen. »Ihr Volk stirbt vor Hunger. Der Landbau hat fast aufgehört. Städte und Dörfer veröden, die Gewerbe stehen still, der Handel ist vernichtet . . . Ganz Frankreich ist nur noch ein Hospital . . .« Es gebe nur noch ein einziges Mittel der Rettung. Ludwig solle sich vor Gott demüthigen, Frieden schliessen, alle Eroberungen zurückgeben. »Man glaube nicht, dass sie zum Schutz unserer Grenzen nöthig sind; fremdes Gut ist uns niemals nothwendig.«

Das Datum dieses merkwürdigen Briefs, wie Ludwig XIV. wol keinen mehr erhalten hat, ist unbekannt. Da Fénelon davon spricht, dass die Minister seit dreissig Jahren gewaltthätig seien, so irrt man vielleicht nicht, wenn man den Brief in die neunziger Jahre, in die letzte Zeit des grossen Koalitionskriegs setzt, da Ludwig's selbständige Regierung 1661 begonnen hatte. Man hat lange an der Echtheit dieses Schreibens gezweifelt, allein seitdem man im Jahr 1825 den Entwurf desselben von Fénelon's Hand geschrieben gefunden hat, ist jede Ungewissheit gebannt. Ob der Brief an seine Adresse gelangte, ist nicht sicher, obwol der Marquis de Fénelon es behauptet *). Man müsste in dieser Schrift eine That grossen Muths anerkennen, wenn Fénelon sich nicht durch die Anonymität geschützt hätte. Aber vielleicht erfuhr der König doch später den Namen des Verwegenen, und die Ungnade, mit der er ihn verfolgte, hatte ihren Grund zum Theil in dieser

---

*) Der Buchhändler Renouard fand das Manuskript bei einer Versteigerung. Auf der ersten Seite steht als Ueberschrift von dem Neffen Fénelon's geschrieben: „Minute d'une lettre de M. l'abbé Fénelon au roi, à qui elle fut remise dans le temps par M. le D. de B.“ Der Brief ist jetzt in den Werken Fénelon's aufgenommen.

Entdeckung. Doch das ist nur eine Konjektur. Eins aber ist klar, die Stimmung musste in weiten Kreisen verzweifelt sein, wenn eine solche Sprache dem König gegenüber möglich war. Fénelon liess sich jedenfalls von seinem Eifer zu weit hinreissen, wenn er Minister wie Colbert ohne weiteres verurtheilt und dem König vorwirft, er fürchte jedes Verdienst. Das war in den späteren Jahren der Fall, aber in den ersten dreissig Jahren seiner Regierung hat Ludwig eine Reihe bedeutender, ja grosser Männer um sich versammelt. Und so mag man den Brief Fénelon's als ein wichtiges historisches Zeugniss betrachten, aber aus demselben doch auch den verhaltenen unbefriedigten Ehrgeiz des Verfassers ersehen, den nicht Patriotismus allein zu seinem Schreiben trieb.

Alle Träume und Hoffnungen, die sich auf den Herzog von Bourgogne gründeten, brachen zusammen, als dieser seinem Vater nach kurzer Zeit ins Grab folgte und von seinen Kindern nur ein kleiner Knabe zurückblieb. Nach seinem Tode wurden die Papiere, die sich bei ihm vorfanden, mit Beschlag belegt und dem König übergeben. Der Herzog hatte jedoch viele vertrauliche Briefe kurz vor seinem Ende verbrannt, andre wichtige Papiere dem Herzog von Beauvillier zu sicherer Bewahrung übergeben. Unter den letzteren befand sich auch die Schrift Fénelon's, »Examen de la conscience d'un roi«, die der König somit nicht zu Gesicht bekam.

Fénelon bewahrte bis in seine letzten Jahre eine ausserordentliche Thätigkeit. Auf den Wunsch des Herzogs von Orléans schrieb er seinen »Traité de l'existence de Dieu«, dessen erster in blühender Sprache geschriebener Theil seine Beweise hauptsächlich in dem Schauspiel der Natur, deren zweckmässigen und weisen Ordnung sucht, während der zweite sich vorzugsweise mit den metaphysischen Beweisen für die Existenz Gottes beschäftigt. Der erste Theil erschien noch zu Lebzeiten Fénelon's, der zweite, der sich zum Theil in lyrisch-mystischen Phantasien bewegt, erst nach seinem Tod.

In aller Kürze erwähnen wir noch seines Briefes an die Akademie (1714). Dacier, der lebenslängliche Sekretär derselben,

hatte sich im Namen seiner Kollegen an ihn gewandt, um ihn zu einer Aeusserung über etwa wünschenswerthe Arbeiten der Gesellschaft zu veranlassen. Fénelon schlug in seinem ausführlichen Antwortschreiben, das die verschiedensten literarischen Fragen, auch den Streit zwischen den Anhängern der Alten und der Modernen berührte, eine ganze Reihe von Arbeiten vor, die Abfassung einer Grammatik, einer Rhetorik und einer Poetik; die Akademie sollte in besonderen Schriften Regeln über die dramatische Poesie und die Geschichtschreibung aufstellen, kurz Fénelon kam auf die Pläne zurück, die schon die Gründer der Akademie gehegt hatten.

Andre, für uns unwichtige Schriften, übergehen wir. Fénelon starb im Januar 1715 an den Folgen eines Sturzes aus dem Wagen. So intolerant er sich auch zu verschiednen Zeiten gegen Andersgläubige gezeigt hatte, so human war seine sonstige Amtsführung gewesen. Als Verfasser des »Télémaque«, der in seinen Augen freilich nur einen geringen Theil seines Rufs begründete, ihn aber doch allein wirklich berühmt gemacht hat, gehört er in die Geschichte der Literatur, und darum müssen wir diesem Buch unsere Aufmerksamkeit noch einmal besonders zuwenden*).

Zunächst könnte man freilich die Frage aufwerfen, ob der »Télémaque« wirklich ein literarisches Werk sei, da es doch einen pädagogischen Zweck verfolgte? Doch es gibt viele berühmte Schriften, die, streng genommen, keinen Platz in der Literatur beanspruchen können, und welchen man doch eine hervorragende Stelle in derselben anweist! Wir erinnern an Pascal's »Provinciales«, an die Briefe der Sévigné, die Memoiren von Saint-Simon. Wenn man den »Télémaque« liest, wird man allerdings auf jeder Seite erinnert, dass man es mit einem Erziehungsbuch zu thun hat. Die Lehren, die sich darin finden, richten sich nicht einmal an die Jünglinge aller Stände — wie dies z. B. Robinson thut — sondern sie zielen speciell auf die Ausbildung

*) Ueber Fénelon vergl. man ausser dem schon erwähnten Werk von Bausset noch des Abbé Gosselin „Histoire littéraire de Fénelon", 1843. Auch Sainte-Beuve in „Port-Royal" an verschiedenen Stellen und in den „Causeries du lundi", t. II u. X.

eines Prinzen hin, der Aussicht auf einen Thron hat. Diese Tendenz tritt uns überall störend entgegen, so sehr sie auch der Aufgabe des Buchs entsprach. Der Inhalt der Erzählung ist bekannt. Télémaque zieht aus, seinen Vater Odysseus zu suchen; er wird auf vielen Irrfahrten umhergetrieben, und erlebt verschiedne, zum Theil gefährliche Abenteuer. Ihm zur Seite steht aber Minerva, die ihn unter der Gestalt des weisen Mentor begleitet, um ihn zu beschützen und zu belehren. So wächst Télémaque's Menschenkenntniss und stählt sich sein Charakter. Leider erscheint uns Mentor's Weisheit oft zu aufdringlich und gar nicht göttlich. Freut sich Télémaque eines schönen neuen Gewandes, so hält ihm Mentor eine grosse Rede. »Sind das die Gedanken, die den Sohn des Odysseus beschäftigen sollen? Ein Jüngling, der eiteln Schmuck liebt, wie eine Frau, ist der Weisheit und des Ruhms unwerth.« *) Télémaque beginnt seine Reise gegen Mentor's Rath und geräth mit seinem Schiff mitten in die feindliche Flotte. Alsbald predigt ihm jener von dem Nutzen der Mässigung**). Immer hört man in diesen Reden Fénelon, der zum Herzog von Bourgogne spricht. Wer von der ursprünglichen Bestimmung des »Télémaque« nichts weiss, wird von dem pedantischen Ton, der das ganze Buch durchzieht, abgeschreckt. So wird z. B. gleich Anfangs erzählt, dass der Sohn des Odysseus eine Nymphe der Kalypso liebt und seinen Aufenthalt auf der zaubervoll schönen Insel verlängern möchte. Mentor sieht das nicht gern. Statt ihn aber einfach an den Zweck seiner Reise zu erinnern, warnt er ihn mit pathetischen Worten vor der Liebe: »Das grobe Laster erschreckt uns; die brutale Frechheit erfüllt uns mit Unwillen; aber die bescheidne Schönheit ist weit gefährlicher. Man liebt sie, glaubt nur die Tugend zu lieben,

---

*) Télémaque I: „Sont-ce donc là, ô Télémaque, les pensées qui doivent occuper le coeur du fils d'Ulysse? .. Un jeune homme qui aime à se parer vainement comme une femme, est indigne de la sagesse et de la gloire."

**) Télémaque I: „Je n'ai garde de vous reprocher la faute que vous avez faite; il suffit que vous la sentiez et qu'elle vous serve à être une autre fois plus modéré dans vos désirs. Mais quand le péril sera passé, la présomption reviendra peut-être."

und unmerklich lässt man sich von den trügerischen Reizen einer Leidenschaft gewinnen, die man erst erkennt, wenn man sie nicht mehr ersticken kann«*). Da diese und andre Ermahnungen nichts helfen, greift Mentor zu einem heroisch-komischen Mittel. Er sieht, dass kein Augenblick mehr zu verlieren ist, und da er auf hoher See ein Schiff gewahrt, stösst er Télémaque unversehens ins Meer und springt ihm nach. »Ueberrascht durch den plötzlichen Sturz, trank Télémaque von der salzigen Flut und wurde das Spiel der Wogen. Als er aber zu sich kam, und Mentor erblickte, der ihm die Hand zur Hilfe reichte, hatte er keinen andern Gedanken mehr, als die verhängnissvolle Insel zu fliehen.« Mentor's Vorgehen war jedenfalls brutal, auch wenn er in Kalypso und deren Nymphen nur die Priesterinnen der sinnlichen Liebe erblickte**).

Ueberhaupt wird im »Télémaque« die Liebe als eine grosse Gefahr geschildert. Wie anders waren die Lehren der »Astrée«, des »Grand Cyrus« gewesen! Dort galt die Liebe als Pflicht jedes edlen Jünglings, als eine Stärkung zu jeder grossen That, ja als die Hauptvorbedingung derselben. Und nun diese ängstliche Warnung vor den Regungen des Herzens? War die französische Gesellschaft so scheu geworden, so klösterlich gesinnt, dass sie hier ihre wahren Ansichten ausgesprochen fand? Gewiss nicht. Der »Télémaque« war ja zur Erziehung eines, wie es schien, feurigen Prinzen geschrieben, und dieser sollte vor der Galanterie des Versailler Hofs und den Lockungen der Hofdamen bewahrt werden. »Hebe dich weg!« rief Minerva zu Cupido, »hebe dich weg, verwegner Knabe! Du wirst immer nur schwache Seelen besiegen, die deine schimpflichen Vergnügungen der Weisheit, der Tugend und dem Ruhm vorziehen!« Die Ab-

*) Télémaque l. VII.

**) Schon Boileau urtheilte über den „Télémaque“ in ähnlichem Sinne. Er schrieb an Brossette 10. nov. 1699: „Je souhaiterois que M. de Cambrai eût rendu son Mentor un peu moins prédicateur, et que la morale fût répandue dans son ouvrage un peu plus imperceptiblement et avec plus d'art. Homère est plus instructif que lui; mais ses instructions ne paraissent point préceptes, et résultent de l'action au roman, plutôt que des discours qu'on y étale. — Boileau vergleicht Fénelon dann mit Heliodor, dem Verfasser von „Theagenes und Chariklea“.

sicht des Verfassers war gewiss gut, aber der Gouvernantengeist, der sich dabei bemerkbar macht, wirkt erkältend auf die Stimmung. Der Held des Buchs wird durch seine nüchterne allzu gelehrige Haltung fad und langweilig. In Cythere, wohin er ohne Mentor gelangt, geräth er in schwere Versuchung. »Eine geheime Sehnsucht bemächtigte sich meiner. Schon liebte ich das süsse Gift, das mir durch die Adern strömte und bis zum Mark meiner Knochen drang. Nichts destoweniger stiess ich tiefe Seufzer aus und vergoss bittere Thränen. In meiner Aufregung tönte mein Wort wie das Brüllen des Löwen: »Oh unselige Jugend! Wie grausam spottet ihr der Menschen, oh Götter! Warum lasst Ihr sie dieses Alter, eine Zeit der Thorheit und des Fiebers, durchleben?« *) Ob wol in Wahrheit je ein junger, geistig und körperlich gesunder Mann schon so gesprochen hat?

In der ganzen Erzählung findet sich kein Aufschrei wahrer Leidenschaft, kein echtes aus dem Herzen stammendes Wort. Alle Gefühle erscheinen abgeschwächt, das ganze Bild des Lebens gefälscht, der Ton selbst ist gedämpft, wie im Vorzimmer eines königlichen Schlosses. Nirgends mehr, wie hier, gedenkt man der Stelle in Boileau's »Poetik«, wo der Dichter sagt, dass ihm ein sanft durch blumige Auen dahinströmender Bach besser als ein trüber Bergstrom gefalle, — aber niemals auch findet man dieses Wort weniger richtig**).

Die Sprache selbst ist allerdings meisterhaft behandelt. Leicht und anmuthig fliesst sie dahin, in harmonischem Fall der Sätze und Perioden. Fénelon versteht schon mit den Worten zu malen, einen besondern Reiz in seine Beschreibungen zu legen, indem er Licht und Schatten in kunstvoller Weise vertheilt. Er freut sich an dem Rhythmus und der pittoresken Schönheit seiner Prosa, und ist der erste in der französischen Literatur, der die harmonische Sprache um ihrer selbst willen, und nicht als Mittel zum Ausdruck des Gedankens pflegt. Diese Richtung sollte

---

*) Télémaque l. IV: „Je rugissois comme un lion dans ma fureur. O malheureuse jeunesse! disois-je; ô dieux, qui vous jouez cruellement des hommes, pourquoi les faites-vous passer par cet âge qui est un temps de folie et de fièvre ardente?“

**) Boileau, Art Poétique I, 167—169.

in der Folgezeit Nachahmung finden und übertrieben werden. Fénelon hielt sich noch innerhalb der Grenzen des Geschmacks und verlor sich nicht in überladenen Beschreibungen. Sein »Télémaque« reiht sich nicht an die Novellen der Gräfin La Fayette, mit deren Kunst er nichts gemein hat; er trägt vielmehr den Charakter eines Epos in Prosa, das nicht einfach die antike Welt schildern, sondern auch moderne politische Arbeit thun will. Wiederum dürfen wir nicht vergessen, dass Fénelon sein Buch zur Belehrung des Thronerben von Frankreich schrieb, und um so mehr müssen wir anerkennen, dass er sich nicht scheute, das damals herrschende System entschieden zu tadeln. Wir haben gesagt, dass der Ton der Erzählung gedämpft sei, wie in dem Vorzimmer eines königlichen Schlosses. Aber man kann auch in gedämpftem Ton freimüthig reden. Wollen wir wissen, warum König Ludwig den »Télémaque« so ungnädig beurtheilte, so brauchen wir nur die politischen Erörterungen darin zu lesen. Es war doch seltsam, dass Fénelon dem Enkel des kriegs- und eroberungslustigen Königs von der Thorheit der Kriege und besonders der Eroberungskriege sprach. »Ein Eroberer ist ein Mann, den die Götter in ihrem Zorn auf die Erde gesandt haben, um überall Schrecken, Elend, Verzweiflung zu verbreiten und aus freien Männern ebensoviel Sklaven zu machen.« ... »Die grossen Eroberer, welche man uns so ruhmvoll schildert, gleichen den Strömen, die aus ihren Ufern getreten sind. Sie scheinen voll Majestät, aber verwüsten die fruchtbaren Thäler, die sie doch nur bewässern sollten.«*) In derselben Schilderung heisst es, das bätische Volk spotte über die Könige, welche wegen der Grenzen ihrer Staaten in Streit geriethen. Ein andermal spricht der König von Salente die Befürchtung aus, sein Volk könne sich gegen ihn wenden, wenn es wolhabend und des Friedens sicher sei. Mentor aber beruhigt ihn. Das sei ein Vorwand, mit dem man verschwenderischen Fürsten schmeichle, wenn es gelte, die Völker mit Steuern zu belasten**). Noch mehr. Télémaque kommt nach Tyrus, wo der König Pygmalion herrscht, der seine

*) Télémaque l. VIII.
**) Télémaque l. XII.

Gemalin Topha schnöde vernachlässigt, weil er die ehrgeizige Astarbé liebt. „Diese Frau war schön wie eine Göttin, und vereinigte alle Vorzüge des Körpers und des Geistes. Dabei hatte sie ein grausames und boshaftes Herz, aber sie wusste ihre Verderbtheit mit vollendeter Kunst zu verbergen“ *). Die Episode der Montespan war zwar schon lange ausgespielt, aber um so weniger mochte der König daran erinnert werden; und um so heftiger mochte er zürnen, dass sich Fénelon erkühnte, bei dem jungen Herzog solche Anspielungen zu machen. Denn dieser musste schon von dem Verhältniss wissen, waren doch die Kinder der Montespan legitimirt und gingen im Rang dem höchsten Adel voraus!

Auch die andern Ideen über Staatsverfassung, gesellschaftliche Ordnung und Handelspolitik waren nicht darnach angethan, König Ludwig zu gefallen. Er soll schon früher Fénelon einen Ideologen genannt haben. Was brauchte dieser Abbé überhaupt von Politik zu reden, da doch Frankreich so vortrefflich geordnet war, wie man es nur wünschen konnte?

An sich waren die politischen Ideen Fénelon's freilich schwach und unbedeutend. Was hätte er auch einem jungen unerfahrenen Prinzen anders sagen können, selbst wenn er höhere Ideen gehabt hätte? In den Bewohnern des Landes Bätika schildert er ein glückliches Volk, das frei von Leidenschaften, in paradiesischem Zustand lebt. Doch hält er sich dabei nur an Allgemeinheiten, die zudem eine genauere Prüfung nicht vertragen. Die guten Leute führen nie Krieg; wenn ihre Nachbarn Land von ihnen beanspruchen sollten, würden sie es ihnen ohne Zaudern einräumen und ihre Wohnsitze in andren Gegenden aufschlagen. Doch sie haben eigentlich keine Wohnsitze, sie sind Nomaden und haben weder Vaterlandsgefühl noch Verständniss für staatliche Gemeinsamkeit. Auch Montesquieu hat später in seinen „Lettres Persanes“ das Bild eines ähnlichen Volkes, der Troglodyten in Arabien, entworfen. Diese sind gleichfalls ein arbeitsames frommes Volk, das wie eine Familie

---

*) Télémaque l. III.

lebt und strenge Sitten bewahrt. Doch wenn es von den Nachbarn angegriffen wird, wehrt es sich. Zuletzt wird es der strengen Zucht, die es sich selbst auferlegt hat, müde und wählt einen König, der es nach bestimmten Gesetzen regieren soll. Montesquieu versteht, dass die Idee eines solchen unschuldigen Zusammenlebens der Menschen ein Traumbild ist, und er begründet auf der Ueberzeugung von dessen unmöglicher Realisirung sein System von dem Ursprung der Gesetze*). Er war zu politisch gebildet, um an Utopien zu glauben. Erst J. J. Rousseau empfahl wieder die Rückkehr des Menschen zum Naturzustand, aber seine Sprache klang gewaltsam und revolutionär, ganz anders als das milde Wort Fénelon's. Denn dieser glaubte doch nicht ernstlich daran, dass man die Menschen zu idyllisch-einfachen Zuständen zurückführen könnte, und gab darum in der Verfassung von Salente das Muster einer andern Staatseinrichtung. Sie ist Mentor's eignes Werk, und in ihrer Erklärung hat Fénelon gewiss einige seiner ernst gemeinten Reformideen niedergelegt. Das Schwankende seines Charakters verleugnet sich auch dabei nicht. Salente ist eine Handelsstadt, und Mentor führt das System des Freihandels ein. Aber er hat zugleich ein strenges Prohibitivsystem, indem er alle Luxuswaaren, allen Schmuck und allen Putz aus dem Staat ausschliesst, jede Industrie, die sich damit beschäftigt, unterdrückt. Er gewährt volle Freiheit und begründet einen drückenden Polizeistaat. Die Bürgerschaft wird in sieben Klassen eingetheilt, die sich durch die Farbe ihrer Kleidung unterscheiden müssen, und wer nicht fleissig arbeitet, verfällt strenger Strafe. Die Verfassung von Salente war doch auch nur zur Erbauung eines unmündigen Prinzen entworfen.

Diese kurzen Andeutungen werden genügen, um zu beweisen, dass der »Télémaque« seinem ganzen Charakter nach mehr zum 18. Jahrhundert gehört, wenn er auch schon früher — wann, ist nicht genau bekannt — entstanden ist. Saint-Simon hat von dem Erzbischof von Cambray ein Bild gezeichnet, das zwar nicht auf seine literarische Thätigkeit Bezug nimmt, aber ihn so

*) Montesquieu, Lettres Persanes 11—14.

fein charakterisirt, dass es auch diese letztere erklären kann. »Er war gross, mager, wohlgebaut, bleich, mit grosser Nase. Aus seinen Augen sprühte Feuer und Geist, und sein Gesicht konnte man nicht vergessen, wenn man es einmal gesehen hatte. Es verrieth Würde und Artigkeit, Ernst und Heiterkeit; man erkannte in ihm zugleich den Gelehrten, den Bischof und den Edelmann; der Haupteindruck seiner Person war aber Feinheit, Geist, Anmuth, Zurückhaltung und Adel... Er hatte eine natürliche, leichte, poetisch angehauchte Beredsamkeit, — seine Sprache war gewandt und angenehm, selbst sehr verwickelte Fälle wusste er mit Klarheit und Bestimmtheit zu erklären. Dabei wollte er nie mehr Geist haben als die, mit welchen er sprach; er richtete sich nach der Fassungskraft eines jeden, ohne es denselben empfinden zu lassen, so dass man ihn ungern verliess und immer wieder zu ihm zurückkehrte. Dieses seltene Talent sicherte ihm, auch nach seinem Sturz, die Freunde... Aber wenn er an den Hof zurückgekommen und in den Geheimen Rath eingetreten wäre, hätte er vielleicht niemand an seiner Seite geduldet, und sobald er sich einmal fest gefühlt und die andern nicht mehr gebraucht hätte, wäre es gefährlich gewesen, ihm zu widerstehen, oder nicht gefügig genug zu sein und ihn nicht zu bewundern« *).

---

*) Memoires, Band VII, S. 274. Jahr 1715.

# X.

# Die Memoirenliteratur.

Die Uebersicht der literarischen Arbeit des 17. Jahrhunderts wäre nicht vollständig, wenn wir die Memoiren aus jener Zeit unbeachtet liessen. Allerdings gehören geschichtliche Aufzeichnungen dieser Art nicht eigentlich in die Reihe der Literaturwerke. Doch gibt es einige Memoiren, welche nicht allein besondres kulturgeschichtliches Interesse, sondern auch wirklichen literarischen Werth haben, und diese müssen wir in den Bereich unserer Betrachtung ziehen.

Die lange Regierungszeit Ludwig XIV. umfasste mehrere Generationen, die sich ihrem Charakter nach wesentlich von einander unterschieden. Das tritt, wie in den Dichtungen, so auch in den Memoiren, zu Tage.

Die erste Zeit Ludwig's fiel noch in die unruhige Epoche der Regentschaft und der Fronde. Das Geschlecht, das damals den Ton angab, war kräftig, stürmisch, nach Kampf und Abenteuern dürstend. Von ihm erzählen sowohl die Memoiren der Prinzessin von Montpensier, als auch die Aufzeichnungen La Rochefoucauld's, von welchen wir schon bei andrer Gelegenheit zu reden hatten *).

Neben ihnen sind die Memoiren der Mme de Motteville zu erwähnen, die eine wichtige Quelle für die Kenntniss jener Zeit bilden. Françoise Bertaut (1621—1689) war die Tochter eines Edelmanns im Gefolge des Königs Ludwig XIII. Ihre Mutter, die von einer Spanierin abstammte, war der jungen Königin Anna wegen ihrer Kenntniss der spanischen Sprache besonders angenehm und wurde von ihr mit Vorliebe für ihre Korrespondenz benützt. Auch Françoise war seit ihrer Jugend in der Umgebung der Königin. Als sich aber die Gegensätze zwischen dieser und Richelieu schärften, und der Kardinal jeden geheimen

*) Siehe Band III, S. 48 u. 222.

Verkehr mit Spanien hindern wollte, setzte er es durch, dass Mme Bertaut mit ihrer Tochter vom Hof verbannt wurde. Achtzehn Jahre alt, wurde Françoise mit dem achtzigjährigen Präsidenten der Rechnungskammer in der Normandie, M. de Motteville, verheiratet, und war mit 20 Jahren bereits Witwe. Als dann bald darauf Richelieu und König Ludwig starben, erinnerte sich die Regentin ihrer jungen Dienerin und rief sie zu sich zurück (1643). Mme de Motteville blieb seitdem als erste Kammerfrau an der Seite der Königin und erwarb sich durch zuverlässige Treue deren festes Vertrauen. Sie stand inmitten der politischen Begebenheiten, mischte sich niemals selbstthätig in dieselben ein, aber sah viel, hörte noch mehr und war eine aufmerksame Beobachterin, die in aller Stille ihre Aufzeichnungen machte. Königin Anna starb 1666, und Mme de Motteville lebte seitdem zurückgezogen. In dieser letzten Zeit arbeitete sie ihre Memoiren aus, die aber erst nach ihrem Tod, und zwar anfangs anonym, erschienen *). Schon der Titel derselben, »Memoiren zur Geschichte Anna's von Oesterreich« beweist, dass die Verfasserin alle Begebenheiten nur so weit berücksichtigt, als sie sich auf ihre Königin beziehen. Sie stand ganz auf deren Seite, und ihre geschichtliche Auffassung erhebt sich nirgends über die engen persönlichen Interessen ihrer Herrin. Doch stört dies gerade hier weniger, da alle Kämpfe während der Regentschaft aus kleinlichen egoistischen Beweggründen begonnen wurden. Dass auch die Fronde eine wichtige Entwicklung in der Geschichte des Landes bildete, konnte sie freilich nicht sehen, wie die Zeitgenossen sich dessen überhaupt erst später bewusst wurden. Aber Mme de Motteville bewahrte durch alle aufregenden Begebenheiten hindurch ihr einfaches verständiges Urtheil, und diese verhältnissmässige Unbefangenheit sichert ihr die Beachtung der Historiker. Sie will immer nur die Wahrheit sagen; aber da sie hauptsächlich für den Ruhm der Königin Anna schreibt, sagt sie nur, was für diese günstig erscheint, und vergisst andres,

*) Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche. Amsterdam 1723, in 5 Bänden. Eine neue Ausgabe von F. Rioux erschien in 4 Bänden zu Paris 1855.

was schaden könnte. Ihre Memoiren erzählen zuerst von der Zeit Ludwig XIII. Doch war sie damals zu jung, um selbst viel zu beobachten, und so ist dieser erste Theil ihrer Aufzeichnungen nur von geringem Interesse. Dagegen werden die Memoiren wichtig, sobald sie die Zeit der Regentschaft berühren. Der letzte Abschnitt verliert wieder, wie begreiflich. Denn nach dem Ende der Regentschaft trat die Königin in den Hintergrund, und bemerkenswerth ist in diesem dritten Theil der Memoiren nur die Episode der Königin Christine von Schweden, die sich bekanntlich eine Zeit lang in Frankreich aufhielt.

Andern Charakter tragen die Memoiren des Grafen Roger de Bussy-Rabutin (1618—1693). Ein ehrgeiziger und begabter Mann, hatte sich Bussy für seine Soldatenlaufbahn das höchste Ziel gesteckt, versperrte sich aber durch seine unbezwingliche Spottlust den Weg dazu. Einmal wegen seiner bösen Zunge auf seine Güter in Burgund verwiesen, schrieb er dort das berüchtigte Buch, »Histoire amoureuse des Gaules«, in dem er, Wahrheit und Dichtung mischend, von den Liebesabenteuern der vornehmen Damen des Hofs erzählte, um sich und seine Freunde in cynischer Weise zu belustigen. Das Buch cirkulirte als Manuskript, wurde aber 1665 in Holland gedruckt und gab nun den Vorwand für eine abermalige Verbannung. Die wahre Ursache der königlichen Ungnade soll ein Epigramm Bussy's auf Mlle de La Vallière und deren grossen Mund gewesen sein. Der König verzieh ihm nicht so bald. Siebzehn Jahre lang hielt er ihn fern vom Hof und verweigerte ihm jede Stellung in der Armee. Damit waren Bussy's Hoffnungen auf Ruhm und Reichthum dahin. Er verzehrte sich in seinem Schloss in Burgund und nur ausnahmsweise durfte er sich auf kurze Zeit in der Hauptstadt zeigen. In seiner Provinz beschäftigte er sich viel mit Literatur und schrieb seine Memoiren, die bald nach seinem Tod veröffentlicht wurden *). Auch stand er in Briefwechsel mit den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, und sammelte die Briefe,

---

*) Eine neue Ausgabe erschien vor Kurzem: „Mémoires, suivis de l'Histoire amoureuse des Gaules. Préfaces notes et tables par Lud. Lalanne. 2 vols. Paris 1882.

die er erhielt, sowie er auch eine Abschrift seiner Antworten bewahrte. Diese letzteren schrieb er also mit stetem Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung. Sind sie darum auch etwas absichtlich und gekünstelt, so erwecken sie doch ein lebhaftes Interesse. Dass er die Sammlung später selbst dem König vorlegte, wissen wir aus einem seiner Briefe an Mme de Sévigné, seine Verwandte *). Die gesammelte Korrespondenz wurde, wie Bussy es beabsichtigt hatte, ebenfalls gedruckt. Ein erster Theil erschien schon 1697, ein zweiter 1709 **).

Auch der Memoiren Gourville's sei noch gedacht, jenes merkwürdigen Menschen, der aus niederstem Stand zu Ansehen und Einfluss aufstieg. Er begann als Bedienter und starb als ein reicher Mann und Geschäftsführer des Prinzen Condé. Sein Leben (1625—1703) führte durch die verschiedensten Schicksale; in den Zeiten des Bürgerkriegs ein echter Abenteurer und um die Wahl der Mittel nie verlegen, erwies er sich zugleich als ein kluger Politiker, scharfsichtig und zuverlässig in der Freundschaft. Die geordneten Zustände, die Ludwig XIV. wieder herstellte, führten auch ihn auf ruhigere Bahnen. Er diktirte seine Memoiren kurz vor seinem Tode und gab in ihnen einen schätzenswerthen Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts.

Ganz absonderlicher Art sind die »Historiettes« von Gédéon Tallemant, der sich nach einem Gut, das er in der Touraine kaufte, den Namen Des Réaux beilegte (1619—1692). Tallemant war ein Lebemann, der seine Freude am Klatsch hatte, und alles, was er von Anekdoten, Skandalgeschichten und Scherzen über die Gesellschaft seiner Zeit wusste, zur Erheiterung seiner Freunde und zur eignen Erbauung nieder schrieb. Ohne jede Rücksicht zeichnete er auf, was man ihm zutrug, jede Bosheit der Salons, jede Verleumdung der Neuigkeitskrämer, jedes Gerücht der Strasse. Seine Entschuldigung ist, dass er bei seiner Sammlung nicht an die Oeffentlichkeit dachte. Da sich neben

---

*) Siehe Bussy's Brief an Mme de Sévigné aus Autun v. 17. Jan. 1681.

**) Neuerdings ist auch die Sammlung der Briefe in einer neuen Ausgabe von Lalanne erschienen (Paris 1858).

vielem Lug auch viel Wahres in seinen »Historiettes« findet, darf man sie doch nicht ganz übersehen, wenn man ein richtiges Bild der Zeit entwerfen will *).

An Interesse und zumal an literarischer Bedeutung werden die genannten Memoirenwerke von den Denkwürdigkeiten des Kardinals Retz weit übertroffen.

Wir haben diesen Hauptführer der Frondeurs schon als Kanzelredner gewürdigt **) und haben ihn jetzt als Historiker zu betrachten. Die Familie der Gondi stammte aus Florenz, war mit der Königin Katharina von Medici nach Frankreich gekommen und hatte sich rasch zu einer bedeutenden Stellung emporgeschwungen. Drei Gondi hatten hinter einander den Bischofsstuhl von Paris inne, und einer von ihnen wurde der erste Erzbischof der Stadt. Auch Paul de Gondi, der im Oktober 1614 zu Schloss Montmirail in der Landschaft Brie das Licht der Welt erblickte, wurde für die kirchliche Laufbahn bestimmt. Der junge Mann zeigte aber nicht den mindesten Beruf dafür, und stürzte sich absichtlich in ein ausschweifendes Leben, um sich der priesterlichen Würde unwerth zu erweisen. Die Familie beharrte jedoch auf ihrer Meinung, und so wurde Paul de Gondi wider seinen Willen zum Priester geweiht. Er hatte treffliche Studien gemacht und versuchte sich frühe mit einer literarischen Arbeit. Im Jahr 1629 war des Italieners Agostino Mascardi Werk über die Verschwörung des Fiesco von Genua erschienen, und Gondi unternahm es im Alter von 18 Jahren, dasselbe zu bearbeiten (1632). Er übersetzte es nicht, sondern erweiterte und veränderte es. Schon die Wahl des Werks sowie der Geist der Aenderungen, die er sich erlaubte, geben deutliche Fingerzeige über seinen Charakter und seine Richtung. Mascardi schloss seine Geschichte mit der Bemerkung, dass Fiesco wahrscheinlich auch im Fall des Siegs sich nicht lange der Herrschaft erfreut haben würde. Gondi aber, der für den Verschwörer eine besondere Sympathie hatte, kam zu dem entgegengesetzten Schluss, und sagte, dass

---

*) Eine neue Ausgabe wurde von Monmerqué und P. Paris besorgt. Paris 1854—1860. 10 Bände.

**) Siehe B. III, S. 314.

Fiesco gewiss einer der mächtigsten Fürsten Italiens geworden wäre, wenn das Glück sein Wagniss begünstigt hätte. Von Enthusiasmus für die Freiheit, der die jugendlichen Herzen doch zunächst erfüllt, findet sich bei Gondi keine Spur, und er setzt philosophisch hinzu: „So zeigt es sich, dass ausserordentliche Thaten Lob oder Tadel ernten, je nachdem sie glücken oder scheitern.“

Bald sollte er aus einem Lobredner der Verschwörer selbst ein Verschwörer werden. Er liess sich in ein Komplot ein, das die Ermordung Richelieu's bezweckte. Er schrack vor der Theilnahme an einer Blutthat nicht zurück, wol aber hegte er Anfangs, wie er in seinen Memoiren erzählt, einige Skrupel, das Blut eines Priesters zu vergiessen. Doch er hatte sich nicht umsonst klassische Bildung angeeignet, und die Erinnerung an Harmodios und Brutus stärkte ihn. „Ich schämte mich meines Bedenkens und ging auf das Verbrechen ein, das mir durch grosse Vorbilder geweiht und durch seine Gefahren gerechtfertigt und geadelt schien“ *). Man sieht, dass der Erzähler sich nicht scheute offen zu reden. Zum Glück für ihn kam der Anschlag nicht zur Ausführung. Aber Richelieu wusste von Gondi's Intriguen und behielt ihn scharf im Auge. Ein Prinz des königlichen Hauses, Graf Soissons, erhob im Jahr 1641 die Fahne des Aufstands. Sich vorher eine Partei in der Pariser Bevölkerung zu gewinnen, hatte er Geld an den Abbé Gondi geschickt, und dieser ging mit der Schlauheit eines erfahrnen Verschwörers zu Werk. Monate lang besuchte er unter dem Vorwand der Wolthätigkeit die bedürftigen Familien der Stadt, und wurde durch seine Spenden und sein Benehmen in hohem Grad volksthümlich. Die Bemerkung über die Leute, die er mit Unterstützung bedachte, ist wiederum charakteristisch. „Man denke sich, welches Ansehen ich bei dem Theil der Bevölkerung erwarb, der bei Unruhen weitaus der wichtigste ist. Die Reichen nehmen daran nur gezwungen Theil; die Bettler schaden mehr als sie helfen, da man ihre

---

*) „J'eus honte de ma réflexion, j'embrassai le crime qui parut consacré par de grands exemples, justifié et honoré par de grands périls.“ Mémoires B. I, S. 111 (Ausgabe der Memoiren-Sammlung von Petitot, Band 44).

Plünderungslust fürchtet. Am besten sind jene Leute zu brauchen, deren Geschäfte schlecht gehen und die darum einen Wechsel im Staatsleben wünschen, die arm, aber noch nicht am Bettelstab sind. Ich verwandte demnach während drei oder vier Monaten einen besonderen Eifer darauf, mich diesen Leuten bekannt zu machen, und es gab kein Kind, dem ich nicht kleine Geschenke ins Haus gebracht hätte *).«

Wiederum war seine Mühe vergebens. Graf Soissons besiegte zwar die königlichen Truppen in dem Treffen bei Marfée, fiel aber selbst auf unerklärliche Weise inmitten der Seinen. Die Aufständischen und deren Freunde waren nun in grosser Gefahr, allein Gondi hatte sich so vorsichtig gehalten, dass er nicht mit in den Sturz des Grafen verwickelt werden konnte. Doch galt er als ein entschiedener Feind Richelieu's und wurde darum nach dessen und Ludwig XIII. Tod alsbald von der Regentin als Koadjutor von Paris seinem Oheim, dem Erzbischof, zur Seite gestellt.

Die Empfindungen und Gedanken, welche diese Ernennung in ihm wachriefen, waren höchst eigenthümlicher Natur, und mit seiner gewöhnlichen Offenheit, die mit Gewissenlosigkeit nahe verwandt ist, spricht er in seinen Memoiren darüber. Die Stelle ist so merkwürdig für Gondi's Selbsterkenntniss und seine moralische Haltung, dass wir sie mittheilen wollen. Er gesteht zunächst ein, dass sein Oheim die erzbischöfliche Würde in Misskredit gebracht hatte, und dass Reformen nöthig gewesen seien. Gegen diese habe er aber, so erzählt er, Widerstand voraus gesehen, und zwar zumeist in sich selbst, denn er habe sich unfähig gefühlt, ein strenges zurückhaltendes Leben zu führen. Um nun sein künftiges Verhalten zu bestimmen, habe er sich auf einige Tage in klösterliche Stille zurückgezogen, da ihm eine fromme Vorbereitung zu seinem neuen Amt passend erschienen sei. »Die grosse Kunst der Männer«, sagt er, »die eine solche Würde übernehmen, besteht darin, dass sie vor allem durch eine auffallende Handlung auf die Phantasie der Menschen

*) Mémoires, B. I, S. 124.

einwirken.« Dann fährt er fort: »Nach sechstägiger Ueberlegung entschloss ich mich zum bewussten sündhaften Leben (de faire le mal par dessein); das ist ohne Zweifel verbrecherischer vor Gott, aber ebenso gewiss vernünftiger vor der Welt; denn wenn man so vorgeht, ergreift man immer einige Massregeln, die wenigstens einen Theil der Fehler verbergen, und man vermischt nicht zur Unzeit Frömmigkeit und Sünde mit einander, eine Lächerlichkeit, die in unserm Stand eine grosse Gefahr ist« *).

Die Regentin glaubte Gondi für immer gewonnen zu haben, sollte aber bald erkennen, dass sie sich getäuscht hatte. Der Koadjutor ging vor allem darauf aus, das Volk auf seine Seite zu ziehen. Wiederum besuchte er die Armen nach seiner früheren Weise, vertheilte Geld und predigte mit überraschender Kühnheit. Bald stand er an der Spitze einer ergebenen Partei. Als dann im Jahr 1648 die ersten Unruhen der Fronde ausbrachen und Paris sich mit Barrikaden bedeckte, bot sich Gondi der Regentin als Vermittler an. Diese wies ihn höhnisch ab; sie wollte nichts von Vermittelung hören und glaubte des jungen Koadjutors Hilfe entbehren zu können. Gereizt über diese Behandlung, gab Gondi das Losungswort gegen die Regierung aus, und am nächsten Tag stand ganz Paris unter Waffen und Gondi an der Spitze der Unzufriedenen. Seitdem blieb er ein Hauptführer der Fronde, oft die Seele der ganzen Bewegung, wobei er sich jedoch nur durch die Rücksicht auf den eignen Vortheil leiten liess. Man ist deshalb nicht überrascht, wenn man ihn mit einemmal im geheimen Bund mit der Regentin findet. Diese sicherte ihm den Kardinalshut zu, wenn er sie gegen Condé unterstütze, und wirklich ernannte ihn Papst Innocenz X. kurze Zeit darauf zum Kardinal. Seitdem führte Gondi den Titel eines Kardinals von Retz, und vielleicht gab er sich noch stolzeren Hoffnungen hin. Doch das Ende der Fronde war nahe und damit auch sein Sturz.

Als König Ludwig XIV. endlich als Herr in Paris einzog, war jeder fernere Widerstand unmöglich. Retz wurde verhaftet und nach Vincennes gebracht. Als dann (1654) sein Onkel, der

---

*) Mémoires, B. II, S. 149.

Erzbischof von Paris, starb und Retz ihm hätte folgen müssen, bot man diesem die Freiheit und beträchtliche Einkünfte an, wenn er auf seine Stelle verzichte. Retz willigte ein, wurde aber nicht freigelassen, sondern bis auf Weiteres nach Nantes gebracht. Dort gelang es ihm zu entfliehen, und er wiederrief nun auch seine Demission. Er eilte nach Rom und hielt sich später in verschiedenen Städten Europa's auf, bis Mazarin's Tod ihm die Grenzen Frankreichs wieder öffnete. Zuvor aber verzichtete er noch einmal auf sein Erzbisthum, wofür er reichlich entschädigt wurde. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Paris, wo er sich den Jansenisten zuneigte. Er konnte doch nicht ganz von jeder Opposition lassen. In dieser Zeit schrieb er auch, nach dem Rath der Freunde, seine Memoiren, die aber erst lange nach seinem Tod erschienen. Er starb 1679, und die erste Ausgabe der Denkwürdigkeiten erschien zu Nancy im Jahr 1717.

Diese Memoiren sind vor allem durch den Geist merkwürdig, der sich in ihnen ausspricht. Sie sind an eine Dame gerichtet, und wie später J. J. Rousseau in seinen »Confessions«, so scheute auch Retz nicht, über sich und seine Gesinnungen mit grösster Offenheit zu reden. Weniger wahrhaftig blieb er vielleicht hier und da bei der Erzählung der Thatsachen, wenn es ihm galt, seine Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen. »Ich finde eine solche Genugthuung dabei, Ihnen alle Falten meines Herzens zu offenbaren, dass meine Wahrheitsliebe weniger der Vernunft als dem Vergnügen zu verdanken ist«, sagt er *); und in der That, er scheut sich durchaus nicht, seine Fehler einzugestehen, zumal er sich ganz gut in ihnen gefällt. Sein Werk gibt, wie man mit Recht bemerkt hat, eine wahre Anleitung für Verschwörer und solche, die es werden wollen. Dabei aber offenbart er alle Talente eines Schriftstellers; er erzählt mit Lebhaftigkeit, und seine Sprache ist kräftig, kühn und malerisch. Er liebt es in seiner Darstellung Sentenzen einzuschalten, die seine Menschenkenntniss zeigen. »Bis zu den Niedersten herabzusteigen, ist das sicherste Mittel, den Grossen gleich zu werden«, sagt er einmal, und wir wissen, wie sich diese

*) Mémoires, B. I, S. 136.

Wahrheit an ihm selbst bewährt hatte *). Auch die heutigen Politiker werden Retz wol beistimmen, wenn sie bei ihm das folgende Wort finden: »Es ist schwerer, sich mit den Leuten seiner eigenen Partei zu vertragen, als gegen seine Widersacher anzukämpfen« **). Eine durch ihren Inhalt wie ihre Form berühmte Stelle bespricht die Umwandlung der feudalen Monarchie in eine Autokratie. »Frankreich wird seit mehr als zwölfhundert Jahren von Königen regiert; aber diese Könige waren nicht immer so absolute Herrscher, wie heute.« Dann folgt eine heftige Anklage gegen Richelieu. »Er bildete, so zu sagen, einen Schatz von allen bösen Absichten und allen Irrthümern der letzten zwei Jahrhunderte, um sich ihrer zu seinem Vortheil zu bedienen. Er gab ihnen den Schein nützlicher Grundsätze, die nöthig seien, um die königliche Macht zu begründen; und da das Glück ihn begünstigte, schuf er die gesetzlichste aller Monarchien zur abscheulichsten und gefährlichsten Tyrannei um, die vielleicht je einen Staat bedrückt hat ***).« Daran schliesst sich eine Charakteristik der Kardinäle Richelieu und Mazarin, die eine eigenthümliche Kunst verrathen. Retz zeichnet sich überhaupt durch die scharfen Urtheile über die Personen aus, die in seiner Geschichte handelnd auftreten. Seine Manier der Porträtmalerei ist der Kunst Saint-Simon's gerade entgegengesetzt. Der letztere entwarf greifbar lebendige Bilder, wie wir gleich sehen werden, Retz dagegen besprach die Menschen nur als Psychologe. Ihm galt es nur darum, die geistigen Eigenschaften eines Mannes darzulegen und er kümmerte sich nicht um seine körperliche Erscheinung, während Saint-Simon schon in den Gesichtszügen, der Haltung, dem Benehmen der Leute ein wichtiges Merkmal sah, das er nicht vernachlässigen wollte †).

---

*) Mémoires, B. II, S. 151: „Descendre jusqu'aux petits est le plus sûr moyen pour s'égaler aux grands."

**) Mémoires, B. II, S. 243: „On a plus de peine dans les partis à vivre avec ceux qui en sont qu'à agir contre ceux qui y sont opposés."

***) Mémoires, B. II, S. 179.

†) Ueber Retz siehe u. a. Sainte-Beuve, Causeries du lundi, B. V, und Marius Topin, le Cardinal de Retz, son génie et ses écrits. 3me éd. Paris 1872. Eine neue Ausgabe erscheint in der Sammlung der „Grands Écrivains".

Die Aufzeichnungen, welche die Epoche nach der Fronde behandeln, tragen nothwendigerweise ein andres Gepräge, als die Memoiren über die frühere Zeit. Das Königthum hatte seinen Charakter geändert, auch die Menschen waren anders geworden. Auf die stürmische Generation der Fronde folgte ein ruhigeres, feineres, unterwürfiges Geschlecht. Aus der Reihe der Memoirenwerke über diesen Abschnitt der Geschichte müssen wir wol die Memoiren des Königs Ludwig XIV. zuerst erwähnen. In der That, der stolze König griff auch zur Feder und huldigte damit dem literarischen Geist des Jahrhunderts.

Kurz vor seinem Tod übergab Ludwig seinem Vertrauten, dem Herzog von Noailles, einen Stoss Papiere mit dem Auftrag, sie zu vernichten. Es waren Memoiren, welche er vor langer Zeit geschrieben hatte. Der Herzog bewog den greisen Monarchen durch seine Vorstellungen, ihm die Papiere zu überlassen, und er vertraute sie später der königlichen Bibliothek (der heutigen Nationalbibliothek) an, wo sie sich noch befinden *).

Diese Memoiren enthalten Aufzeichnungen von zweierlei Art. Eine Hälfte ist von des Königs eigner Hand geschrieben. Sie umfasst in drei Bänden zusammenhängende Darstellungen aus der Geschichte der Jahre 1672, 1673 und 1678 bis zum Frieden von Nymwegen. Daneben finden sich Noten unter der Aufschrift: »Manière de me conduire«, Anordnungen für die verschiedenen Feldzüge, eine Liste der eroberten Plätze, Feldzugspläne, sowie Rathschläge für Philipp V. von Spanien (Mémoire donné au roi d'Espagne en partant), Ausführungen über die Eigenschaften, die ein König haben soll u. s. w. Die zweite Hälfte der Manuskripte, ebenfalls in drei Bänden, zeigt eine andre Hand. Sie enthält die Entwürfe, die der König seinem Sekretär diktirte, und die mit vielfachen Korrekturen versehen sind. Ausserdem sind einige Theile umgearbeitet, stilisirt, und aufs neue ausgebessert. Diese letzteren enthalten den Text der Memoiren, wie sie veröffentlicht wurden und welche die Geschichte der Jahre 1661—1668 mit Ausschluss der Jahre 1663—1665 behandeln. Die Memoiren über diese drei Jahre sind offenbar verloren.

*) Siehe Noailles, Histoire de Mme de Maintenon, B. II, S. 227. Appendice.

König Ludwig begann seine Aufzeichnungen schon im Jahr 1661. Er schrieb von Zeit zu Zeit seine Erfahrungen, Ideen und Vorsätze nieder, und diese Noten gaben ihm später Anhaltspunkte für die weitere Ausführung. Wenn er nun auch seinen Sekretären — Périgny, ein Lehrer des Dauphin, und später Pellisson, wie man glaubt — die Redaktion der Memoiren übertrug, ist doch in ihrer ganzen Haltung der Charakter des Königs deutlich ausgeprägt. Auch wenn man nicht wüsste, wie viel Ludwig in den Entwürfen und ausgearbeiteten Abschnitten zu verbessern fand, käme man doch zu der Ueberzeugung, dass die Memoiren seinen Geist wiederspiegeln *).

Schon der Beginn ist bedeutsam. Ludwig schreibt seine Memoiren, um seinen Sohn zu belehren und dadurch indirekt seinem Volk zu nützen, aber auch um sich gegen etwaigen Tadel der Nachwelt zu schützen. »Mein Sohn«, sagt er, »viele wichtige Gründe haben mich zu dem Entschluss gebracht, Ihnen die folgenden Denkwürdigkeiten über meine Regierung zu hinterlassen, obgleich sie mir bei meiner angestrengten Beschäftigung viele Mühe machen ... Zuletzt dachte ich auch daran, dass die Könige der ganzen Welt und den kommenden Jahrhunderten so zu sagen öffentlich Rechenschaft von ihren Thaten schulden, und dieselbe doch vor keinem lebenden Menschen ablegen können, ohne das Geheimniss ihrer Politik und ihre verborgenen Pläne zu verrathen ... Und da ich nicht daran zweifle, dass die bedeutenden Ereignisse, an welchen ich Theil genommen habe, eines Tages den Geist und die Leidenschaft der Schriftsteller in verschiedener Weise anregen werden, so biete ich Ihnen gern hier die Mittel, die Geschichtschreibung zu berichtigen, wenn sie sich von der Wahrheit entfernen und sich in der Auffassung meiner Absichten und Beweggründe irren sollte.«

---

*) Siehe darüber Sainte-Beuve in seinem Artikel über die Memoiren Ludwig XIV. in dem 5. Band der „Causeries du lundi“, in dem er auch an die Anekdote erinnert, dass der König einst die Stilisirung einer Verordnung wegen Reliquienübertragung beanstandete: „Man lasse mich als König, nicht als Jansenisten sprechen.“ Man weiss auch, dass Ludwig ein guter Erzähler war.

Die Memoiren sind einfach gehalten, verständig und überlegend; sie lassen schliessen, dass der Herrscher, von dem sie ausgingen, zwar kein gewaltiger, aber doch auch kein gewöhnlicher Geist war, und dass er wenigstens in der ersten Zeit seiner Regierung in höherem Flug aufstrebte. König Ludwig gewinnt, wenn man seine Memoiren liest*).

Einer der ergebensten Bewunderer seines Königs war Philippe de Courcelles, Marquis de Dangeau (1638—1720), der durch den Hofdienst in der nächsten Nähe des Königs gehalten wurde, und Tag für Tag niederschrieb, was er in dem bewegten und doch so einförmigen Treiben erlebte. Dangeau war ein vollendeter Höfling, und Boileau, der ihm seine Satire über den Adel widmete, setzte ihn damit, ohne es zu wollen, selbst dem Spott aus. Dangeau machte keinen Unterschied zwischen den Begebenheiten. Alles was sich auf den König und den Hof bezog, war ihm von gleichem Werth, und er schrieb es in seinem Tagebuch nieder, lakonisch und stillos, aber genau. Er kannte das Hofceremoniell, die Rangordnung und die Etikette aufs beste, und der unbedeutendste Vorfall, der sich auf diesem geheiligten Gebiet begab, wurde sorgfältig von ihm notirt. Nichts brachte ihn dabei aus seinem Gleichmuth; berichtete er den einen Tag von dem guten Erfolg der Dragonaden, so schrieb er am nächsten mit demselben Ernst von der Fasanenjagd des Königs**). Blick und Urtheil gingen ihm völlig ab; in seinem langen Höflingsleben hatte er gelernt, auf diese zwei Luxusartikel zu verzichten. Sein „Journal“ ist darum ermüdend zu lesen, aber es wird oft werthvoll durch seine bestimmten Angaben, die zur Aufklärung der Zeitverhältnisse beitragen. Und merkwürdig ist es, dass die Macht

*) Theilweise erschienen die Memoiren schon 1767 zu Amsterdam unter dem Titel „Recueil d'Opuscules littéraires tirés d'un cabinet d'Orléans.“ Möglicherweise hatten sie den bekannten Abbé d'Olivet zum Herausgeber. Im Jahr 1806 erschienen zwei Ausgaben, die eine: „Mémoires de Louis XIV, écrits par lui-même, publiés par S. L. N. de Montagnac“, die andere: „Oeuvres de Louis XIV“, publiées par Treuttel et Würtz, libraires à Paris. — Neuerdings hat Ch. Dreyss eine Ausgabe mit kritischer Behandlung des Textes veröffentlicht: „Mémoires de Louis XIV.“ 2 B. Paris 1860.

**) Man vergl. das Journal vom 11. und 12. August 1685.

der Verhältnisse selbst einen Dangeau unwillkürlich zum Ankläger stempelte. Er führte sein Journal vom Jahre 1684 bis zu seinem Tod. Aber schon in den letzten Jahren des Jahrhunderts verrathen seine Aufzeichnungen das steigende Elend des Landes. Er sagt es nicht, aber seine Notizen verrathen es, so optimistisch sie auch gehalten sein mögen*).

Eine interessante Publikation, die seit kurzem im Gang ist, bringt die Memoiren des Marquis de Sourches, die bisher nur zum kleinsten Theile bekannt waren. Sourches besass eines der ersten Hofämter und führte ebenfalls ein genaues Tagebuch vom Jahr 1681 an. Allein er schrieb im grössten Geheimniss, ein Beweis, dass er nicht wie Dangeau, zu den glücklichen Zufriedenen gehörte. Doch ist noch zu wenig erschienen, um ein Urtheil über ihn abzugeben**).

Je jünger die Memoiren über Ludwig XIV. sind, desto trauriger sind sie zu lesen. Die letzten zwanzig Jahre dieser Regierung entsprachen nicht im mindesten dem Beginn, und immer deutlicher trat das materielle Elend im Volk und die wachsende moralische Verkommenheit der höheren Kreise zu Tage. Als Geschichtschreiber dieser trüben Zeit erscheint ein Mann merkwürdigen Geistes und seltenen Talentes der Darstellung, der Herzog von Saint-Simon. Wenn seine Memoiren auch nur wenige Jahre des ablaufenden 17. Jahrhunderts behandeln und er hauptsächlich die spätere Zeit Ludwig's und die Regentschaft schildert, so gehört er doch gewiss in die Reihe der Historiker, die wir jetzt zu betrachten haben; ja er ist in vieler Hinsicht der bedeutendste unter ihnen.

## Saint - Simon.

Der Vater des Herzogs war in bescheidenen Verhältnissen an den Hof Ludwig XIII. gekommen. Als zweiter Sohn eines

*) Das „Journal“ von Dangeau erschien in neuer sorgfältig vorbereiteter Ausgabe von Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon und Feuillet de Conches bei Didot, Paris 1854 ff. in 19 Bänden.

**) Mémoires du marquis de Sourches, publiés par le comte de Cosnac et Arth. Bertrand. Erster Band. Paris 1882. Hachette. Ein zweiter ist gerade jetzt gefolgt.

wenig begüterten Marquis war er in den Dienst des Königs getreten. Eine Laune des Glücks hatte ihn rasch emporgehoben, da er als Page die Gunst des Monarchen durch sein anstelliges Wesen und seine Aufmerksamkeit erworben hatte. Ludwig zog ihn in seine Nähe, ernannte ihn zum ersten Kammerherrn und übertrug ihm das Gouvernement von Blaye.

Das Städtchen Blaye war allerdings an sich unbedeutend, erhielt aber durch seine Lage besondere Wichtigkeit. Auf dem rechten Ufer der Garonne gelegen, mit einer Citadelle auf hohem Felsen, beherrschte es die Verbindung zwischen der Guyenne und Saintonge.

Der junge Saint-Simon erwies sich der königlichen Gunst würdig; er blieb einfach und bescheiden, rechtlich und sittenrein. Der König erhob ihn aus eigenem Antrieb zum Herzog und Pair von Frankreich, und wenn er sich auf Richelieu's dringenden Wunsch von ihm trennte (1637), blieb er doch in geheimem Briefwechsel mit ihm, und berief ihn nach des Kardinals Tod augenblicklich wieder zu sich. Während der Fronde blieb der Herzog trotz aller Versprechungen von Seiten der Aufständischen dem jungen König treu und sicherte demselben durch die hartnäckige Vertheidigung von Blaye die wichtige Strasse nach Bordeaux.

Saint-Simon war zweimal verheiratet. Seine erste Ehe war kinderlos geblieben; seine zweite Gemahlin, die er als ein hoher Sechziger heimführte, gebar ihm zu Versailles am 16. Januar 1675 einen Sohn Louis, der den Titel eines Vidame de Chartres erhielt. Der König und die Königin waren die Taufpathen des Knaben, der bereits mit fünfzehn Jahren an den Hof gebracht wurde. Versailles mit seinem Glanz und seinen eleganten Lastern war ein gefährlicher Boden für einen lebhaften Jüngling. Aber der junge Vidame de Chartres unterlag nicht. Er hatte den sittlichen Geist seines Vaters geerbt, und sein Charakter war schon ausgeprägt, als er zum erstenmal bei Hof vorgestellt wurde. Stolz und sittenrein kam er, und stolz und sittenrein blieb er auch. Später flüchtete er alljährlich in aller Stille auf einige Zeit nach La Trappe, um sich religiösen Uebungen zu widmen.

Als fünfzehnjähriger Junker trat er in die erste Kompagnie der königlichen »Mousquetaires« und ging 1692 als Freiwilliger zur Armee nach Flandern. Später trat er zur Kavallerie über, wurde Hauptmann, zeichnete sich in der Schlacht bei Neerwinden und am Rhein aus, und kaufte 1693 ein Regiment, an dessen Spitze er als jugendlicher Mestre de camp (Oberst) ins Feld zog. In demselben Jahre erbte er durch den Tod seines Vaters die Herzogswürde, so wie er auch vom König in dem Gouvernement von Blaye bestätigt wurde. Seine kriegerische Laufbahn endigte indessen früher als er dachte. König Ludwig überging ihn im Jahre 1702, als er einige Generale ernannte, und hierüber gekränkt, gab Saint-Simon den Dienst auf. Diese Demonstration verzieh ihm Ludwig nie ganz, denn er duldete nicht, dass man mit ihm schmollte. Saint-Simon musste bei Hof erscheinen, in der Gesellschaft des Monarchen jeden Augenblick seines Winks gewärtig sein, aber er erhielt kein Amt, keine öffentliche Stellung mehr, so lange Ludwig XIV. lebte. Der stolze Herzog empfand diese Kränkung tief, und er blickte mit unfreundlichem Auge auf das glänzende Schauspiel, das sich ihm täglich bot, und das ihn doch nicht zu täuschen vermochte.

Zudem machte er sich bei dem König und vielen seiner Standesgenossen durch seine heftige Opposition missliebig, wenn man von Opposition zu jener Zeit überhaupt reden kann. Saint-Simon's Widerstand war nicht politischer Natur, scheinbar wenigstens nicht. Er bezog sich vielmehr auf sehr äusserliche Dinge, Fragen der Etikette und Ehrenrechte des hohen Adels. Bald war es ein Streit mit dem Herzog von Luxembourg, wem von ihnen der Vortritt gebührte; bald eine Fehde über die Ansprüche, welche die natürlichen Söhne des Königs machten. Ludwig erhob dieselben bekanntlich zu königlichen Prinzen, eine Stellung, die sie unter der Regentschaft wieder verloren. Für nicht minder wichtig hielt Saint-Simon die Frage, ob der Präsident des Parlaments während der Sitzung seine Mütze auf dem Kopf behalten dürfe oder nicht. Aehnliche Streitigkeiten gab es viele, und Saint-Simon war immer mit Protesten und Demonstrationen zur Hand, um die Vorrechte des Adels selbst bei den geringfügigsten Veranlassungen zu wahren. Wenn er diese Punkte in

seinen Memoiren behandelt, wird er von ermüdender Weitschweifigkeit und macht uns den Eindruck eines kleinlichen, beschränkten Geistes. Und doch war er nichts weniger als das, wenn er sich auch mit seiner Werthschätzung vieler Aeusserlichkeiten gründlich irrte. Es war doch keine gewöhnliche Eitelkeit, die ihr zu Grunde lag, sondern sie war ihm von einem politischen Gedanken eingegeben. Er kämpfte für die gestürzte Aristokratie gegen das übermächtige Königthum wie gegen das aufstrebende Bürgerthum. Seiner Ansicht nach sollte sich die französische Monarchie wesentlich auf den Adel stützen, und dieser die Leitung der Geschäfte in Händen haben. Er dachte dabei an die englische Pairie und deren Einfluss; allein er irrte, wenn er glaubte, der französische hohe Adel könne eine ähnliche Stellung wieder erlangen. Er hatte sie einmal besessen, aber unwiederbringlich verloren. Mit seinem scharfen Blick sah Saint-Simon in König Ludwig XIV. den grössten Revolutionär seines Landes, der die Hauptstützen der Monarchie, den Adel und die Parlamente, schwächte, um allein zu herrschen, damit aber den Sturz seines Thrones vorbereitete.

Der König ahnte nicht, welch unerbittlichen Richter er täglich an seiner Seite hatte. Memoiren schreibt man gewöhnlich erst am Abend seines Lebens, wenn man viel gesehen und erfahren hat. Nicht so Saint-Simon. Die Natur hatte ihn mit einer seltenen Gabe der Beobachtung ausgerüstet, und es war ihm eine Freude, den Menschen ins Herz zu schauen. Sein Hauptwunsch ging weniger darauf hinaus, grosse Thaten zu vollbringen, als „recht viel zu erleben und die Geschichte seiner Zeit so gut wie möglich zu erkennen“ *). Er hatte die Leidenschaft des Naturforschers; wie dieser in die Geheimnisse des Werdens und Seins einzudringen strebt, so wollte er die Geheimnisse der Geschichte ergründen.

Der Gedanke, seine Erlebnisse aufzuzeichnen, kam ihm sehr früh; er begann seine Memoiren, als er im Juli 1694 im Feldlager zu Gimsheim in Rheinhessen stand. Später, als er am

*) Saint-Simon, Mémoires, publ. par M. Chéruel. Paris 1856. B. I. S. 2 (Jahr 1691).

Hofe lebte, schrieb er mit noch grösserem Eifer. Er hörte, sah, beobachtete. Er kannte alle Höflinge, stand mit den einflussreichsten Männern in Verkehr, und was er selbst nicht hatte sehen können, liess er sich von den Freunden erzählen. Aber niemand ahnte, welcher Arbeit er sich gewidmet hatte, und gerade diese Vorsicht sicherte ihm oft die richtige Erkenntniss. Hätte man gewusst, dass er Denkwürdigkeiten schrieb, man hätte ihm oft nicht so frei gesprochen, ihn auch wohl als Zeugen gescheut. Jahre lang zeichnete er sorgsam auf, was er erlebte, und gab seinen Denkwürdigkeiten später, als er sich in die Stille zurückgezogen hatte, die Form, in der wir sie heute besitzen. Seine Erzählung ist oft verworren und nachlässig, erhebt sich aber auch oft zu grösster Lebhaftigkeit und dramatischer Kraft. Er gibt nur eine Geschichte des französischen Hofs, aber unter seiner Feder wird dieselbe zu einer Geschichte Frankreichs.

Saint-Simon will immer die Wahrheit berichten. Dass er doch nicht selten irrte, und seine Erzählung Ungenauigkeiten enthält, ist nicht zu verwundern. Zudem machte ihn sein Hass manchmal blind, und er konnte aus tiefstem Herzen hassen. Wehe dem, den er brandmarken wollte; er fand Worte für ihn, die sich nicht mehr von ihm lösen liessen und sich wie ein Nessushemd in den Körper einbrannten. Aber er hasste nur, was er für schlecht hielt. »Ich rühme mich nicht der Unparteilichkeit«, sagt er einmal, »es wäre auch vergebens«.

Gleich im Beginn der Memoiren befindet sich eine jener drastischen Schilderungen, in welchen Saint-Simon unübertroffen ist.

Im Jahre 1692 musste der junge Herzog von Chartres, der später als Herzog von Orléans die Regentschaft führte, eine natürliche Tochter des Königs heiraten. Der ganze Hof war in Aufregung, als sich die erste Kunde davon verbreitete. Der junge Saint-Simon sah, dass ein Sturm im Anzug war und verdoppelte seine Aufmerksamkeit. Obwol er die Vorgänge dieses Jahres erst später aus dem Gedächtniss niederschrieb, ist seine Erzählung doch lebendig und scharf charakterisirt bis ins kleinste Detail. Die Mutter des Prinzen, Elisabeth Charlotte von der Pfalz, verlangte, dass ihr Sohn sich entschieden weigere, aber

dieser wagte dem Könige gegenüber nicht nein zu sagen, und das Verlöbniss wurde in Versailles verkündigt.

»Am folgenden Tag«, erzählt Saint-Simon weiter, »machte der gesammte Hof dem Herzog und der Herzogin von Orléans, sowie dem Herzog von Chartres seine Aufwartung. Aber man sprach kein Wort; man begnügte sich mit einer Verbeugung und alles ging in tiefster Stille vor sich. Dann ging man in die grosse Galerie, um den König auf seinem Weg zur Messe zu erwarten. Auch Madame (die Herzogin von Orléans) erschien. Ihr Sohn, der Prinz, schritt auf sie zu, um ihr die Hand zu küssen, wie er jeden Tag that. Da versetzte ihm die Herzogin eine so kräftige Ohrfeige, dass man es weithin klatschen hörte, und der arme Prinz vor Scham verging. Die vielen Zeugen, deren ich einer war, blieben starr vor Erstaunen.«

Diese deutsche Ohrfeige ist durch Saint-Simon's Erzählung berühmt geworden. Es ist ein kleines, aber wenig erfreuliches Genrebild, das die Memoiren da entwerfen. Man sieht die energische Tochter des Pfälzer Hauses, die sich am französischen Hof nie heimisch fühlte, inmitten der erschrockenen Gesellschaft, eine gereizte Löwin, jede Rücksicht verachtend, jedenfalls ein Gräuel für die glatten und schmiegsamen Höflinge.

Mit der Heirat, zu der König Ludwig seinen Neffen zwang, wurde dieser auf eine falsche Bahn gedrängt, und Ludwig that alles, ihn darauf zu erhalten. Eifersüchtig verschloss er ihm jede ernstere Thätigkeit, jedes Amt, jede militärische Stelle, und trug so wesentlich dazu bei, den Prinzen an das ausschweifende Leben zu gewöhnen, durch das er später die Welt empörte. Saint-Simon weiss von einem heftigen Zank zwischen dem König und seinem Bruder Orléans zu berichten, welch letzterer Ludwig XIV. geradezu für die Verirrungen des Prinzen verantwortlich erklärte*).

Historisch besonders wichtig werden die Memoiren, wenn sie von König Ludwig selbst reden. Sie erkennen seine Vorzüge an, seine Ritterlichkeit im Benehmen, seine Begabung, seine Leichtigkeit der Rede**), aber sie betonen doch vor allem seinen Egois-

*) Mémoires, B. II, S. 212 (Jahr 1701).

**) Vergl. B. III, S. 113 dieses Werks. — Mém. VIII. S. 75 ff. (Jahr 1715).

mus, seinen masslosen Ehrgeiz, seine Herrschsucht und Verschwendung. Für Saint-Simon steht Ludwig XIII. als Monarch weit höher. Der vierzehnte Ludwig regiert »immer nur im kleinen, nie im grossen« *).

Ein andermal zeigt Saint-Simon, wie tief er dem König ins Herz zu blicken verstand. Louvois, der bekannte Kriegsminister, war 1691 einem Schlaganfall erlegen. Er war dem König wegen seiner rechthaberischen Art unangenehm gewesen, hatte sich aber durch sein organisatorisches Talent immer zu halten gewusst. Bei dem plötzlichen Todesfall trat Ludwig's Abneigung deutlich zu Tage. Saint-Simon erzählt darüber: »Obwol ich kaum mehr als fünfzehn Jahre alt war, wollte ich doch bei einem so wichtigen Vorfall das Benehmen des Königs sehen. Ich wartete auf ihn und folgte ihm auf den Spaziergang. Er hatte seine gewöhnliche majestätische Haltung, dabei aber etwas Leichtes, ja Erleichtertes, was mich um so mehr überraschte, als ich damals die Verhältnisse noch nicht kannte. Anstatt zu den Wasserkünsten zu gehen und verschiedene Wege einzuschlagen, wie er es sonst liebte, ging er immer vor der Orangerie auf und ab, von wo er das Gebäude sehen konnte, in dem Louvois gerade gestorben war, und auf das er fortwährend sein Auge gerichtet hielt **).

Es ist selten, dass ein Fünfzehnjähriger das Benehmen der Andern so aufmerksam beobachtet. Später schärfte sich Saint-Simon's Blick auch für die Beurtheilung der allgemeinen Verhältnisse, und er hat Stellen, die keiner Schilderung des Tacitus nachstehen. So heisst es vom Adel: »Er war durch die langen inneren Unruhen ermüdet, zu Grunde gerichtet, zur Unterwerfung gezwungen. Die Söhne dieser Männer waren uneinig, unwissend, frivol, genusssüchtig und verschwenderisch. Auch die besten unter ihnen dachten nur daran, sich eine Stellung zu erobern. So waren sie alle der Knechtschaft und dem höfischen

---

*) Mémoires, B. VIII, S. 77. „Il vouloit régner par lui-même. Sa jalousie là-dessus alla sans cesse jusqu'à la foiblesse. Il régna en effet dans le petit; dans le grand il ne put y atteindre."

**) Mémoires, B. VIII, S. 97 (Jahr 1715).

Ehrgeiz verfallen. Die Gerichte wurden in Abhängigkeit gebracht, ihr Ansehen geschmälert, und mit dem Wissen und der Sittenstrenge des alten Richterstands schwand dieser selbst; an seine Stelle traten Söhne von Spekulanten, dumme Schöngeister oder unwissende Pedanten, Geizhälse und Wucherer, die nur zu oft die Gerechtigkeit verkauften ... Alle Pflichten wurden zuletzt durch die eine Pflicht verdrängt, zu welcher die Nothwendigkeit führte: die Pflicht zu fürchten und zu gefallen«.

»Daher denn jene Macht ohne Grenzen, die alles konnte was sie wollte, und die nur zu oft alles wollte, was sie konnte, und niemals auch nur den geringsten Widerstand fand. Das heisst leben und herrschen. Doch muss man zugeben, dass niemand so sehr die Kunst des Herrschens besass, wie Ludwig. Er hatte die feinste Höflichkeit und wusste seine Majestät während seines ganzen Lebens zu bewahren*).«

Eine andre Seite der Memoiren enthüllt den Egoismus des Königs, und die einfache Hofgeschichte, die Saint-Simon erzählt, wird dadurch zu einem wichtigen historischen Dokument. Der König wollte im Jahr 1708 von Versailles nach Fontainebleau übersiedeln, und die Herzogin von Bourgogne, die Gemalin seines Enkels, sollte ihn begleiten. Er hatte die junge, gescheite, lebenslustige Frau gern um sich, und war daher verstimmt, als die Aerzte erklärten, die Herzogin, die guter Hoffnung war, dürfe nicht reisen. »Am folgenden Samstag machte der König nach der Messe seinen Spaziergang, und als er gerade am Karpfenteich stand, sahen wir die Herzogin du Lude herbeieilen**). Der König begriff, dass sie ihm etwas Wichtiges mitzutheilen hatte, und ging ihr entgegen. Wir blieben zurück. Die Unterhaltung währte nicht lange; die Herzogin eilte fort, der König kam zu uns zurück und ging bis zum Teich, ohne ein Wort zu sagen. Jeder verstand, um was es sich handelte, aber niemand wollte reden. Endlich musterte der König seine Begleitung und sagte, ohne sich an eine bestimmte Person zu wenden, mit ärgerlichem Ton: die Herzogin von Burgund hat eine Fehlgeburt gemacht.

---

*) Mémoires, Band VIII, S. 107 (Jahr 1715).

**) Die Herzogin Du Lude war Ehrendame der Prinzessin.

Da stiess La Rochefaucauld einen Schreckensruf aus, Marschall Boufflers, die Herzoge von Tresme und Bouillon schlossen sich an, und La Rochefoucauld fuhr fort und beklagte das Ereigniss als ein grosses Unglück. Die Herzogin werde nun keine Kinder mehr bekommen. Plötzlich unterbrach ihn der König voll Zorn: »Und wenn dem so wäre, was liegt mir daran? Hat sie nicht schon einen Sohn? und wenn auch dieser sterben sollte, kann sich Berry nicht verheiraten? Was liegt mir überhaupt daran, ob der eine oder der andere mein Nachfolger wird! Sie sind alle meine Enkel. — Eine Fehlgeburt! Gott sei Dank! es sollte so sein, und nun werde ich nicht mehr durch die Vorstellungen der Aerzte und das Gerede der Weiber in meinen Reisen gestört. Jetzt wird man mich in Ruhe lassen!« — Auf diesen Ausbruch folgte eine Stille, dass man eine Ameise hätte laufen hören können. Man schlug die Augen nieder und wagte kaum zu athmen. Jeder stand starr, selbst die Dienerschaft und die Gärtner rührten sich nicht. Das dauerte über eine Viertelstunde. Der König brach endlich das Schweigen. Er lehnte sich über die Balustrade und sprach von einem Karpfen. Niemand antwortete. Er wandte sich an die Diener, und auch sie antworteten nicht wie gewöhnlich, — es war nur von Karpfen die Rede. Alles stockte, und der König ging nach einiger Zeit fort. Als wir uns dann anzusehen wagten, sagten unsere Blicke alles. In diesem Augenblick war jeder des andern Vertrauter. Man staunte, man wunderte sich, betrübte sich, zuckte die Achseln. So lang es schon her ist seit dieser Scene, steht sie mir noch immer vor Augen! Was ich schon lange geglaubt hatte, sah ich nun ganz deutlich, der König liebte nur sich selbst und dachte nur an sich *).«

König Ludwig hatte sich von seinem Aerger zu einem bösen Wort hinreissen lassen. »Was liegt mir überhaupt an meinen Nachfolgern!« Wenige Jahre später sah er sein ganzes Geschlecht dem Aussterben nah. Der Dauphin starb zuerst 1711 an den Blattern. Die Scenen, die sich damals in Versailles abspielten, fanden in Saint-Simon einen ebenso aufmerksamen Beobachter,

*) Mémoires, B. IV, S. 115 (Jahr 1708).

wie dramatischen Erzähler. Der Abschnitt gehört zu den besten der Memoiren, so psychologisch fein und greifbar anschaulich sind die handelnden Personen geschildert*). Der Dauphin war ein Mann schwachen Geistes gewesen, aber von seinem Sohn, dem Herzog von Bourgogne, dem Zögling Fénelon's, erwartete man viel, wie wir schon früher gesagt haben**). Eng befreundet mit Saint-Simon, widmete sich der Prinz mit Eifer den Staatsgeschäften, und Saint-Simon hatte selbst die Hoffnung, über kurz oder lang als Minister des jungen Königs die Geschicke Frankreichs zu leiten.

Allein diese Erwartungen wurden bald grausam zerstört.

Ein Jahr nach dem Tod seines Vaters erkrankte der Herzog von Bourgogne mit seiner ganzen Familie, und binnen wenigen Tagen starben alle bis auf einen zweijährigen Knaben, den späteren Ludwig XV. So überlebte der greise König Ludwig, der seinen Sohn hatte sterben sehen, nun auch Enkel und Urenkel. Die raschen Todesfälle erweckten den Argwohn. Bald schwirrten Gerüchte durch die Stadt, welche von Vergiftung sprachen, und man beschuldigte offen den Herzog von Orléans als Mörder der königlichen Familie. Zwischen ihm und dem Thron stand nur noch ein Kind. Der Herzog wurde in den Strassen von Paris insultirt, und verlangte vom König eine strenge Untersuchung. Dieser lehnte zwar ab, aber erwies sich kalt gegen ihn, und der Hof mied ihn völlig. Saint-Simon war der einzige, der dem Herzog in dieser Noth treu blieb. So verschieden auch der Charakter und die Lebensweise der beiden Männer waren, sie blieben in Freundschaft mit einander verbunden.

„Ich war, buchstäblich genommen, der einzige, der wie früher mit dem Herzog umging, in seinem Hause, wie bei Hof. Ich allein redete ihn an, setzte mich zu ihm in eine Ecke des Salons, wobei wir sicher waren, von keinem Dritten gestört zu werden; ich allein ging mit ihm in dem Park vor den Fenstern des Königs und der Marquise de Maintenon spazieren“***).

---

*) Mémoires, B. V, S. 429 ff. (Jahr 1711).

**) Siehe oben S. 313.

***) Mémoires, B. VI, S. 272 ff.

Vergebens warnte man Saint-Simon, dass er sich die Ungnade des Königs zuziehe. Er blieb fest und Orléans vergass ihm diese Treue nicht. Als dieser im Jahr 1715 die Regentschaft übernahm, berief er seinen Freund als Mitglied in den Geheimen Rath.

Wiederum schien für Saint-Simon die Gelegenheit geboten, seine Ideen praktisch durchzuführen. Er dachte an die Berufung der Reichsstände, um mit ihrer Hilfe die geplanten Reformen durchzuführen. Dass seine Ideen auf eine Stärkung des Adels und der Kirche ausgingen, und er das Bürgerthum in engen Schranken halten wollte, wissen wir. Ob aber die Reichsstände ihm zu Willen gewesen wären, ist sehr fraglich. Wer vermag zu beurtheilen, wie sich die Geschicke Frankreichs gestaltet hätten, wenn die Reformfrage damals aufgeworfen worden wäre, zu einer Zeit, als die Gemüther noch nicht so verbittert waren?

Die beiden Männer, der Regent und Saint-Simon, stimmten nicht immer überein. Der Regent wollte vermitteln, während Saint-Simon hartnäckig an seinen Ideen festhielt, und manchmal ein unbequemer Freund war. Da er nie praktisch dem Staat gedient hatte, war er wol auch oft im Irrthum. Im Jahr 1721 ging er für kurze Zeit als Gesandter nach Madrid, und zog sich dann von den Staatsgeschäften zurück. Nach dem Regierungsantritt Ludwig XV. kehrte er dem Hof ganz den Rücken und lebte in der Stille, oft auf seinen Gütern. In jenen Jahren redigirte er seine Memoiren, wobei er sich vielfach der Aufzeichnungen Dangeau's als Anhaltspunkt bediente, dessen Angaben erweiterte oder verbesserte.

Als er hochbejahrt, 1755, starb, hinterliess er eine ganze Bibliothek von Aktenstücken, Dokumenten und Memoiren, im Ganzen nicht weniger als 277 Foliobände. Was ihm von politischen Berichten und Mittheilungen aller Art in die Hand gekommen und wichtig erschienen war, hatte er gesammelt, zum Theil mit eigner Hand abgeschrieben. In seinem Testament verfügte er, dass seine Memoiren erst fünfzig Jahre nach seinem Tod veröffentlicht werden sollten. Kaum hatte er die Augen geschlossen, so legte die Regierung Beschlag auf alle Papiere und barg sie in dem Archiv des Ministeriums der auswärtigen

Angelegenheiten. Die erste noch sehr unvollständige Ausgabe erschien während der Revolutionszeit zu Strassburg 1791. Eine zweite Ausgabe im Jahr 1829 war auch noch verstümmelt, denn noch immer fürchtete man das Wort des todten Herzogs. Ohne Kürzung durften sie erst 1856 erscheinen, als das zweite Kaiserthum auf der Höhe seiner Macht stand, und einen strengen Beurtheiler der früheren Königsherrschaft gern reden liess. In neuester Zeit hat man eine Ausgabe begonnen, die wahrhaft mustergiltig zu werden verspricht *).

Das ganze Memoirenwerk umfasst die Zeit von 1694 bis 1723. Was es bietet, ist fast nur Hofgeschichte, wie wir schon gesagt haben, und ist mit Details gefüllt, die heute kaum noch Interesse erwecken. Trotzdem aber ist es von höchster historischer Wichtigkeit, und enthält Abschnitte von unübertroffener Kraft, Lebendigkeit und Wahrheit. Durch die unerbittliche Schärfe seines Urtheils, wie durch die treffenden Worte, die packenden malerischen Erzählungen erinnert Saint-Simon an Tacitus. Wie dieser, ein Anhänger der alten durch die Cäsaren ihrer Macht beraubten Aristokratie, die Zeiten des ersten römischen Kaiserthums vielleicht noch düsterer schilderte, als sie in der That schon waren, so übersah auch Saint-Simon die wenigen Lichtseiten in der Geschichte der letzten Regierungsjahre Ludwig XIV. Verbittert durch die Herrschsucht des Königs, der dem Adel den letzten Funken von politischem Selbstgefühl geraubt hatte, liebte er es, grau in grau zu malen. Seine Aufzeichnungen zeugen deutlicher als alle andern Dokumente die innere Zerrüttung des französischen Staats, das Nahen einer furchtbaren Katastrophe.

Rein literarisch betrachtet, gehört Saint-Simon nicht zu den klassischen Prosaikern, denn sein Stil ist oft verwickelt und seine Sätze unklar. Aber er gehört deshalb doch zu den grössten Schriftstellern Frankreichs. Die Unregelmässigkeit wird bei ihm oft zur überraschenden Kraft. Er findet Ausdrücke von ebenso

*) Die verdienstliche Ausgabe von Chéruel ist schon oben erwähnt worden. Die neueste erscheint in der Sammlung der „Grands Écrivains“: „Mémoires de Saint-Simon“, Nouvelle édition par M A. de Boislisle. Von 1878 bis jetzt sind drei Bände erschienen.

erstaunlicher Kühnheit, wie treffender Wahrheit *). Meisterhaft sind die Porträts ausgeführt, die er in seinen Memoiren in grosser Menge angebracht hat. Er hat eine ganz eigne Kunst, durch die Schilderung der äusseren Erscheinung auch den inneren Menschen begreiflich zu machen, und den Charakter dann durch ein paar Striche für immer zu fixiren. Seine Porträts von König Ludwig, Condé, Fénelon u. a. haben wir schon gelegentlich erwähnt. Doch möchten wir noch auf einige Beispiele aufmerksam machen, die seine Kunst besonders erkennen lassen. Unter anderem schildert er den Abbé Dubois, den Erzieher des jungen Königs und dessen spätern Minister, wie folgt: »Der Abbé Dubois war ein kleiner magerer Mann mit einem Fuchsgesicht und blonder Perrücke, und einem Ausdruck in seinen Zügen, der sich nicht anders als schuftig nennen lässt (à physionomie d'esprit qui étoit en plein ce qu'un mauvais françois appelle un sacre, mais qui ne se peut guère exprimer autrement). Alle Laster kämpften in ihm um die Oberhand. Die Habsucht, die Ausschweifung, der Ehrgeiz waren seine Götter; Treulosigkeit, Schmeichelei, kriechendes Wesen seine Waffen. Die Gottlosigkeit gab ihm die Ruhe, und sein Princip war die Ueberzeugung, dass die Ehrlichkeit ein Trugbild sei, mit dem sich jedermann schmücke, das aber keiner besitze. Folglich galten ihm alle Mittel für gleich gut . . . Er war nicht ohne Geist, hatte etwas gelernt, viel gelesen, war gewandt im Umgang und strebte sich überall einzuschmeicheln; aber alles das wurde durch die Falschheit verdorben, die aus allen seinen Poren drang« u. s. w.**). Später kommt er noch einmal auf ihn zurück, und sagt an dieser zweiten Stelle noch entschiedener: »Man hat viel Beispiele von wunderbarem Glück, manche Beispiele sogar, dass unbedeutende

*) Man könnte nicht so bald enden, wollte man sich ausführlicher über die Sprache Saint-Simon's verbreiten. Wir führen nur einige, aufs Gerathewohl aus den Memoiren genommene, Ausdrücke an. Bei dem Tod des Dauphin sagt er, dass die Höflinge ihre Seufzer aus den Absätzen heraufholten („ils tiroient des soupirs de leurs talons“); ein andermal, als er über den Präsidenten des Parlaments gesiegt hat, sagt er: „je me baignois dans sa rage, et je me délectois à le lui faire sentir. — „Ils le bombardèrent précepteur“, sagt er von Dubois, um dessen überraschende Ernennung zu schildern u. s. w.

**) Mémoires, B. VII, S. 345 (Jahr 1715).

Menschen sich aufschwangen, aber man kann keins anführen, dass ein andrer, ebenso talentloser Mann wie Kardinal Dubois, vom Glück so emporgetragen und gehalten worden sei. Er hatte einen ganz gewöhnlichen Geist und mittelmässiges Wissen. Im Aeussern glich er einem Frettchen; dabei war er bäurisch, seine Sprache unangenehm, seine Falschheit stand ihm auf der Stirn geschrieben .... Bei solchen Fehlern ist es schwer begreiflich, dass der einzige Mann, den er zu gewinnen verstand, der Herzog von Orléans war, der so viel Geist, so sicheres Urtheil und solche Menschenkenntniss besass. Allein Dubois hatte ihn als Kind gewonnen, während er sein Lehrer war; er bemächtigte sich seiner in den Jünglingsjahren dadurch, dass er seinen Hang zur Freiheit, sein schöngeistiges Wesen, seine Ausschweifungen und seine Verachtung jedes Gesetzes begünstigte« u. s. w. *).

Noch kräftiger ist das Porträt des Jesuitenpaters Tellier: »Am Rand eines Waldes hätte er Furcht eingeflösst; sein Gesicht war finster, falsch, furchtbar; er hatte feurige, boshafte Augen, die immer scheel blickten: man erschrack, wenn man ihn sah« **).

Von Harlay, dem Sohn des bekannten Präsidenten, sagt er, er sei würdig gewesen, seines Vaters Qual zu sein, so wie dieser wiederum ihn gequält habe. Den Vater schildert er als einen kleinen, dürren Mann mit schiefem Gesicht, grosser Adlernase und Geieraugen, welche alles zu verschlingen und die Wände zu durchbohren schienen. »Sein Auftreten war gezwungen, affektirt; er verbreitete einen Duft von Heuchelei um sich, seine Haltung war falsch und cynisch, seine Verbeugungen langsam und tief; er glitt immer mit ehrerbietigem Gesicht an den Wänden entlang, und sprach für gewöhnlich nur in Sentenzen«.... Der Sohn dagegen wies »das sonderbarste Gemisch der alten Strenge des Richterstandes und des modernen Geckenthums auf, mit allen widerwärtigen Eigenschaften des einen und allen Lächerlichkeiten des andern. Seine Stimme, sein Gang und seine Haltung erinnerten an einen schlechten Schauspieler; dabei spielte er hoch, um sich ein Ansehen zu

*) Mémoires, B. XIII, S. 48 (Jahr 1723).

**) Mémoires, B. IV, S. 290 (Jahr 1709).

geben, sowie er aus Eitelkeit jagte und prachtliebend war, um den Grossen nachzuäffen *).«

Zum Schluss sei noch als ein Kabinetsstück der Porträtkunst das Bild angeführt, das Saint-Simon von der Herzogin von Bourgogne entwirft. Sie war eine piemontesische Prinzessin, aber schon als Kind an den französischen Hof gebracht und ganz französisch erzogen worden.

»Hässlich nach allen Regeln, mit hängenden Wangen, stark hervortretender Stirn, nichtssagender Nase, grossen Lippen, aber mit schönem braunen Haar, wunderbar sprechenden Augen, wenig und noch dazu sehr schlechten Zähnen, worüber sie selbst spottete. Ihr Teint war herrlich; sie hatte einen Anflug von Kropf, der ihr gar nicht übel stand, eine schöne Haltung des Kopfs. Sie war majestätisch und doch anmuthig, ihr Lächeln ausdrucksvoll; sie gefiel ausserordentlich. In allem, was sie that, selbst in ihren einfachsten Bewegungen, herrschte die Grazie. Mit ihrem natürlichen, oft naiven, immer geistvollen Wesen bezauberte sie alle, und liess bei niemand, der ihr nahte, Verlegenheit oder Zwang aufkommen« **).

---

*) Mémoires, B. III, S. 401 (Jahr 1707) und B. IX, S. 266 (Jahr 1717).

**) Mémoires, B. VI, S. 231 (Jahr 1712). Man vergleiche die Erzählung von der Scene, wie sie ihren Neiderinnen entgegentrat: B. VI, 233 ff.

# XI.

## Der Uebergang zum neuen Jahrhundert.
## Bayle und das Erwachen des kritischen Geistes.

Bei dem Uebergang aus dem 17. in das 18. Jahrhundert scheint sich eine merkwürdige Wandlung in dem Charakter der Franzosen zu vollziehen. Man bemerkt nicht allein in ihrem Geschmack, sondern auch in ihrer ganzen Denkweise einen erstaunlichen Gegensatz, so dass man sich zu einem andern Volk versetzt glauben könnte. Doch ist diese Wandlung nur scheinbar so plötzlich und tiefgreifend. Die Franzosen des 18. Jahrhunderts sind die nämlichen, welche sie in der vorhergehenden Epoche waren, aber ihre Thätigkeit hat sich auf ein andres Ziel gerichtet. Sie besitzen dieselben Kräfte, aber sie verwenden sie in andrer Richtung. Und selbst das Ziel, das sie nun hauptsächlich ins Auge fassen, ist nicht so neu für sie. Das 18. Jahrhundert trägt den Charakter eines ausgesprochenen Rationalismus, und die gemessene Haltung der klassischen Zeit macht einem lebendigeren Wesen und leichterer Rede Platz. Das 18. Jahrhundert kämpfte um grosse Güter, aber es führte den grossen Kampf oft mit leichter Waffe. Aehnliche Tendenzen zeigten sich aber auch schon früher, nur konnten sie sich nicht so offen und entschieden geltend machen. Manche Spur derselben fanden wir in den Werken von La Bruyère und Fénelon. Aber schon lange vor diesen hatte man von den Freigeistern, den »Libertins« gesprochen, und wir haben schon bei andrer Gelegenheit konstatirt, wie auch unter Ludwig XIV. Herrschaft die Zahl der unkirchlich Gesinnten wuchs *). Nun findet man allerdings gedankenlose und leichtfertige Negation zu jeder Zeit, aber auch die ernste Philosophie begann schon im 17. Jahrhundert den Kampf gegen die Herrschaft der Theologie. Gassendi sowohl wie Descartes hatten zwar nicht direkt

*) Siehe oben S. 175 die Klage in Savary's „Parfait négociant“.

gegen die Dogmen der Kirche angekämpft, aber ihre Lehre war doch von skeptischem Geist durchdrungen. Schon Descartes hatte als wesentlichen Grundsatz aufgestellt, dass man nichts für wahr halten dürfe, was sich nicht klar erkennen lasse*).

Am Ende des 17. Jahrhunderts erhob sich nun, nicht als Schüler der genannten Philosophen und nicht, um ihr Werk fortzuführen, aber doch in nothwendiger Folge, Pierre Bayle (1647—1706), der sich weniger mit rein philosophischen, sondern mehr mit theologischen Fragen beschäftigte, und diesen kritisch näher trat. Dadurch wurde er der Bahnbrecher des neuen kritischen Geistes und erscheint als der eigentliche Vorläufer des 18. Jahrhunderts.

Pierre Bayle war als der Sohn eines protestantischen Geistlichen zu Carlat de Roquefort in der Grafschaft Foix am Abhang der Pyrenäen geboren. Zu seiner Ausbildung kam er in eine Jesuitenanstalt zu Toulouse, und wurde dort von seinen Lehrern für den Katholicismus gewonnen. Sie gaben ihm Streitschriften gegen die reformirte Lehre in die Hand, und da er die subtilen Erklärungen und Beweise seiner Lehrer nicht widerlegen konnte, hielt er sich in seiner Wahrheitsliebe für verpflichtet, überzutreten. Aber dasselbe Gefühl führte ihn auch nach kurzer Zeit wieder zum Glauben seiner Aeltern zurück.

Da jedoch ein solcher »Rückfall« mit schwerer Strafe bedroht war, begab sich Bayle nach Genf zu weiteren Studien (1670) und trat dort als Erzieher in das Haus des Grafen Dohna, der Gutsherr von Coppet war. Von da kam er in gleicher Eigenschaft in eine andre Familie zu Genf, später nach Rouen, zuletzt nach Paris (1675). Die Stellung als Hauslehrer missfiel ihm aber, und war auch seiner Natur nicht angemessen. In einem Brief aus jener Zeit an seinen Freund Basnage in Sedan klagt er über die allgemeine Geringschätzung, die den ganzen Stand treffe**). Basnage hatte ihn auf eine Vakanz an der protestantischen Akademie zu Sedan

---

*) Vergl. Band II dieses Werks S. 417.

**) Lettre à M. Basnage: „...Le caractère de précepteur est devenu si vil presque partout qu'il n'est point de mérite personnel qui puisse sauver un homme de cette mésestime générale.“

aufmerksam gemacht. Aber Bayle scheute sich als Bewerber aufzutreten, sein Hofmeisterleben habe ihm alles Wissen geraubt. Von seinem Freund ermuthigt, entschloss er sich endlich doch dazu, und trug bei der öffentlichen Konkurrenz über die andern Bewerber den Sieg davon. So wurde er im Jahr 1675 Professor der Philosophie in Sedan. Auch diese Lehrthätigkeit behagte ihm nicht. Nur eingehende philosophische Arbeit, Studien in der Stille seines Arbeitszimmers brachten ihm Befriedigung. In Sedan blieb er übrigens nur wenige Jahre, denn die französische Regierung hob die Akademie daselbst durch einen Gewaltakt auf, und Bayle folgte einem Ruf nach Rotterdam (1681), wo er ebenfalls als Professor der Philosophie zu lehren hatte. Noch während seines Aufenthalts in Sedan hatte er eine wichtige Schrift verfasst, die er anfangs für den »Mercure galant« bestimmte. Ein grosser Komet erschreckte im Jahr 1680 das Volk, das in ihm eine Vorbedeutung kommenden Unglücks sah. Bayle wollte diese Befürchtungen zerstreuen, und da der »Mercure« seine Artikel nicht annahm, der Polizeiminister La Reynie auch den Druck der Schrift erst dann gestatten wollte, wenn sie einer Kommission von Theologen zur Begutachtung vorgelegt worden sei, liess Bayle sie in Holland drucken, ohne sich jedoch als Autor zu nennen. Der Titel der Schrift, die so viel Bedenken erregte, klang harmlos genug: »Lettre à M. L. A. C. D., docteur de Sorbonne, où il est prouvé . . . que les comètes ne sont point le présage d'aucun malheur.« Im Jahr 1682 erschien sie in zweiter Auflage und erweiterter Form unter dem Titel: »Pensées diverses écrites à un docteur de Sorbonne à l'occasion de la comète qui parut au mois de décembre 1680 *).«

Das Werk über die Kometen enthielt, wie wir weiter unten ausführen werden, kühne Gedanken über Christenthum und Atheismus, und diente später als Grundlage für eine Anklage, die seine Feinde gegen ihn richteten. Damals kannte man den

---

*) Cologne 1682. In Wahrheit war das Buch in Holland gedruckt. In der 4. Auflage (Rotterdam 1704, 4 Bände), die mir vorliegt, nennt sich Bayle zwar nicht als Verfasser, aber er sagt in der Vorrede, dass er Professor in Sedan gewesen sei, und verbirgt sich also nicht mehr.

Verfasser wenigstens noch nicht mit Sicherheit, und die politischen Verhältnisse in Holland waren ohnehin für Bayle und die freie Forschung günstiger, als sie sich nach einigen Jahren gestalteten.

Fast gleichzeitig mit der Schrift über die Kometen veröffentlichte Bayle eine eingehende Kritik der »Geschichte des Kalvinismus«, die der Jesuitenpater Maimbourg geschrieben hatte. Maimbourg's Werk war eine heftige Anklage- und Verdammungsschrift, und Bayle übernahm die Vertheidigung seiner Glaubensgenossen. Dabei hielt er sich nicht auf der Defensive, sondern ging zum Angriff über. Er behandelte die Frage von der Unfehlbarkeit, über welche selbst die Katholiken nicht einig werden könnten. Die katholische Religion sei nicht mehr die Religion der ersten Christen; alles ändre sich in der Welt, auch die Religionen. Sein Buch erregte so sehr den Zorn der Gegner, dass es in Paris öffentlich verbrannt wurde.

Die beiden Schriften beweisen schon, dass Bayle seine Thätigkeit nicht auf ein einziges Ziel richtete. Vielseitigen Geistes, interessirte er sich für die verschiedensten Zweige des Wissens, und erinnert damit manchmal an Lessing. Vom Jahr 1684 an begann er die Herausgabe seiner »Nouvelles de la République des Lettres«, einer kritisch-literarischen Zeitschrift, welche Mittheilungen über neu erschienene Werke, Beurtheilungen derselben und Auszüge brachte und eine Fülle von Anregung und belehrenden Winken gab. Diese Thätigkeit verwickelte ihn freilich auch in eine Reihe literarischer Streitigkeiten, u. a. mit Arnauld, dem Haupt der Jansenisten, gegen den er die Lehre Malebranche's von der Berechtigung des Genusses, als eines Gutes, vertheidigte.

Unterdessen wuchsen in Frankreich die Bedrückungen der Reformirten. Bayle's Bruder, der in seiner Heimat Prediger war, gehörte zu den Opfern dieser Politik; er erlag einem Uebel, das ihm die harte Behandlung im Kerker gebracht hatte. Im Oktober 1685 erfolgte endlich die förmliche Aufhebung des Edikts von Nantes. Wir wissen, wie man sich in Frankreich beeilte, diese That Ludwig XIV. zu preisen. Unter andern Jubelhymnen erschien auch eine Schrift unter dem Titel: »La France toute catholique sous le règne de Louis le

Grand.« War Bayle schon von den früheren Vorgängen tief erregt, so reizte ihn dieses Buch zu einer heftigen Entgegnung. Unter dem Titel »Ce que c'est que la France toute catholique sous le règne de Louis le Grand« veröffentlichte er drei Briefe voll der schwersten Anklagen gegen die Zustände in Frankreich. Noch mehr als die Aufhebung des Edikts, auf die er gefasst war, empörte ihn die Heuchelei, mit der die gewaltsame Bekehrung der Reformirten in's Werk gesetzt wurde. Man läugnete kurzer Hand den grausamen Zwang, den man anwandte. Aber Bayle protestirte gegen diese gleissnerische Art; er wollte den Siegesjubel durch ein grobes Wort stören und zeigen, wie das »ganz katholische« Frankreich beschaffen wäre. Solche Thaten, sagte er bitter, könnten nur ungläubig stimmen, denn es liesse sich schwer annehmen, dass eine so gewaltthätige Religion von Gott gegeben sei. Er habe Lust, in den Ruf des Averroës einzustimmen, der sich wünschte, nach seinem Tod mit den Seelen der Philosophen vereint zu werden, und nicht mit denen der Christen, die da anbeteten, was sie ässen. Bayle aber möchte noch hinzusetzen: »und die einander auffressen, wie der Wolf die Lämmer«.

Wichtiger als diese Streitschrift war das Werk, das er bald darauf ebenfalls anonym veröffentlichte: »Commentaire philosophique sur ces paroles de Jésus-Christ: Contrains-les d'entrer, — où l'on prouve par plusieurs raisons démonstratives qu'il n'y a rien de plus abominable que de faire des conversions par contrainte« *).

Bayle gab seinem Buch wieder die Form einer Uebersetzung aus dem Englischen, um freier schreiben zu können. Er behandelte darin die Frage der Toleranz, die er mit allen Gründen vertheidigte. Aber der Name des Verfassers blieb diesmal nicht verborgen, und selbst Reformirte erhoben sich nun gegen ihn. Auch sie wollten auf das Recht, andre Ansichten zu unterdrücken, nicht verzichten. Ein Hauptgegner erstand ihm in

---

*) Der Titel besagt noch, dass es aus dem Englischen des Jean Fox de Bruggs von M. J. F. übersetzt sei, und gibt Canterbury als Druckort an (1686—1688). Der letzte Band nennt Hamburg als Druckort.

einem seiner Rotterdamer Kollegen, dem Professor der Theologie, Jurieu, der die Lehre von der Toleranz als die abscheulichste Irrlehre behandelte*). Bayle sah sich den heftigsten Angriffen ausgesetzt und dachte einen Augenblick daran, Rotterdam zu verlassen. Im Jahr 1690 erschien eine Schrift, die man ihm wiederum zuschrieb. Diese spottete der Hoffnung der protestantischen Flüchtlinge, demnächst siegreich nach Frankreich zurückzukehren und die Herrschaft der Bourbonen ebenso zu stürzen, wie die Engländer die der Stuarts. Die Schrift ermahnte vielmehr zur Geduld, und sprach dem Volk überhaupt das Recht des Aufstands ab, denn das Verhältniss zwischen Fürst und Volk beruhe nicht auf einem Kontrakt, wie manche behaupteten.

Bayle protestirte gegen die Idee, dass er diese Schrift verfasst habe, und es liegt kein Grund vor, ihm nicht zu glauben. Aber die Gegner benutzten die Gelegenheit, und griffen ihn in einer Menge kleiner anonymer Schriften an. Jurieu erklärte ihn für das Haupt einer Verschwörung, die gegen Holland gerichtet sei. Er suchte nun auch die Schrift über die Kometen hervor und verklagte ihn bei dem Konsistorium wegen der darin enthaltenen antichristlichen Ansichten. Bayle vertheidigte sich in mehreren Schriften, u. a. in dem Buch „La Cabale chimérique", allein es war vergeblich. Die holländische Regierung war misstrauisch gegen ihn geworden und entsetzte ihn seines Amtes, ohne ihn nur gehört zu haben. Bayle liess sich dadurch nicht beugen. Er stand allein, lebte in einfachster Weise und der Verlust seines Einkommens als Professor schmerzte ihn nicht sehr. Ohnehin befriedigte ihn seine Lehrthätigkeit nicht. Das Beste durfte er ja seinen Zuhörern nicht sagen, und der gewöhnliche akademische Vortrag genügte ihm nicht. Er sagt in einem Brief (vom 26. Nov. 1683, n° 59), seine Zuhörer beklagten sich, dass er alles zu abstrakt behandle, und doch sei es auf andre Weise nicht möglich, sich einer Sache zu versichern. Von seinem Lehramt befreit, widmete er sich um so eifriger einer Unterneh-

---

*) Jurieu's Buch war betitelt: „Des droits des deux souverains en matière de religion, la Conscience et le Prince. Pour détruire le dogme de l'indifférence des religions et de la tolérance universelle."

mung, die er kurz zuvor begonnen hatte, der Abfassung einer kritisch-historischen Encyklopädie. Nach angestrengter Arbeit erschienen im Jahr 1697 zu Rotterdam die beiden ersten Bände seines »Dictionnaire historique et critique«, und fanden in ganz Europa Verbreitung und günstige Aufnahme. Später wurde das Werk noch erweitert, und neben dieser Arbeit beschäftigte sich Bayle noch mit einer andern Aufgabe. Unter dem Titel »Réponse aux questions d'un provincial«, veröffentlichte er eine Sammlung historischer, philosophischer und literarischer Aufsätze, deren Zahl allmälig so anwuchs, dass sie fünf Bände füllten. Andre Schriften, vielfach polemischen Inhalts, übergehen wir.

Während aber die Feinde in Holland, besonders die aufgebrachten Theologen in ihren Angriffen nicht nachliessen, und das Konsistorium Bayle aufforderte, in seinem Dictionnaire jede unanständige Aeusserung zu streichen, besonders den Artikel über David zu ändern, die Lehre der Manichäer und des Pyrrhonismus besser zu widerlegen, die Atheisten und Epikuräer nicht zu loben, auch den Pastor Jurieu mit mehr Rücksicht zu behandeln, — erhielt der bescheidne Philosoph von andern Seiten Beweise aufrichtiger Sympathie. Unter andern lud ihn Graf Albemarle ein, nach England zu kommen, und als sein Gast bei ihm zu wohnen; Graf Huntington bot ihm eine jährliche Rente von zweihundert Pfund an, aber Bayle lehnte alle diese Anerbietungen dankend ab. Im Jahr 1700 erhielt er den Besuch der Kurfürstin-Witwe Sophie von Hannover mit ihrer Tochter, der Kurfürstin von Brandenburg, späteren Königin von Preussen. Als einfacher Privatgelehrter blieb er in Rotterdam, bis zu seinem Todestag unablässig mit seinen Arbeiten beschäftigt. Er starb den 28. December 1706 im Alter von etwas über 59 Jahren*).

Von den Werken Bayle's ist das »Dictionnaire« weitaus am bekanntesten. Die andern Schriften sind wenig gewürdigt,

---

*) Ueber Bayle's Leben vergleiche man Des Maiseaux, Vie de P. Bayle Amsterdam 1712, und öfters abgedruckt, und die „Analyse raisonné de Bayle" (von Abbé Marsy), London 1753 und 1773. Letztere Ausgabe in 5 Bänden 8° liegt mir vor. Sie enthält im fünften Band als Vorrede eine Biographie Bayle's (CXXX Seiten).

obwol sie für die Kenntniss des Philosophen und seiner Ideen von hohem Werth sind. Denn Bayle beschränkte sich nie auf die Behandlung einer einfachen Frage; sein reger Geist führte ihn jedesmal weiter und zog andre wichtige Probleme in die Diskussion herein. Das zeigt sich schon in den »Pensées diverses« über die Kometen. Allerdings spricht er darin viel von diesen Himmelskörpern und handelt in 58 Paragraphen von dem Aberglauben der Menschen, um ihnen begreiflich zu machen, dass die Kometen gar keinen Einfluss auf die Erde ausüben können. In kometenlosen Jahren habe es ebensoviel Unglück gegeben, wie in den Jahren, in welchen sich Kometen am Himmel zeigten, oder die auf ein Kometenjahr folgten. Nachdem er seine mehr philosophischen und historischen Gründe gegen diese allgemein herrschende Annahme vorgebracht hat, kommt er auch mit einem theologischen Beweis, von dem er sich in jener Zeit theologischer Dispute besondere Wirkung versprechen durfte. Wären die Kometen wirklich von Gott gesandt, um den Menschen Unglück zu verkünden, so müssten sie jedesmal erst durch ein Wunder geschaffen werden (§. 59). Aber als Consequenz ergäbe sich daraus, dass Gott viele Wunder thue, um den Eifer der Heiden und Götzendiener anzufeuern. Denn diese würden durch die Erscheinung eines Kometen zu Opfern und andern Beweisen ihrer Frömmigkeit gebracht. Wie aber sollte Gott, der keine andern Götter neben sich dulde, die Götzendienerei bestärken? Der Glaube an diese Bedeutung der Kometen sei einfach aus dem Heidenthum in die christliche Lehre übergegangen, denn die zahlreichen Heiden, die sich ohne innere Ueberzeugung hätten taufen lassen, hätten eine Menge Irrlehren beibehalten und verbreitet (§. 86). Mit dieser Ausführung betritt Bayle ein neues Feld. Wenn er bewiesen hat, dass die Menschen sich gern der herrschenden Religion anschliessen, und dass auch die reine christliche Lehre dadurch gelitten habe, geht er auf die neuesten Bekehrungen der Hugenotten über und gelangt zu einem Hauptpunkt seines Werks, einer Vergleichung der Götzendienerei und des Atheismus. Diese läuft auf eine Vertheidigung des Atheismus gegenüber den Angriffen der Theologen hinaus. Der Atheismus sei nicht schlimmer als die Vielgötterei. Man müsse eine Religion nach

dem öffentlichen Kultus beurtheilen, nicht nach den Lehren der Dichter und Philosophen (§. 128). Die schlimmsten unter den Heiden, Tarquinius, Catilina, Caligula u. a. seien keine Atheisten gewesen. Der Atheismus führe nicht nothwendig zur Sittenverderbniss. Ueberhaupt werde der Mensch zu seinen Handlungen nicht durch seinen Glauben bewogen, sondern durch sein Urtheil über Vortheil und Nachtheil, und dieses Urtheil sei ein Ergebniss der Leidenschaft, des Temperaments*). Der Wandel der Menschen werde nicht durch den religiösen Glauben geregelt (§. 134). Wäre der französische Hof atheistisch gesinnt gewesen, dann hätte er keine Bartholomäusnacht gefeiert, und neuerdings die Kalvinisten nicht verfolgt (§. 155). Bayle führt die Idee noch weitläufig aus, dass eine falsche Religiosität, der Fanatismus, viel mehr Unglück in der Welt anrichte, als der Atheismus. Er spricht nicht gegen das Christenthum und die christliche Lehre, aber er weist darauf hin, dass Menschen, die sich Christen nennen und die christlichen Gebräuche getreu beobachten, recht schlecht und verdorben sein können.

Die Idee der Toleranz, die in den »Pensées diverses« schon mächtig hervortritt, wird in der andern bedeutsamen Schrift, in dem »Commentaire philosophique« noch nachdrücklicher hervorgehoben. Im 14. Kapitel des Evangeliums Lucae findet sich ein Gleichniss von dem Menschen, der ein grosses Mahl veranstaltete und viele Freunde dazu einlud. Diese aber entschuldigten sich mit allerlei Geschäften. »Da ward der Hausherr zornig und sprach zu seinem Knechte: Gehe aus auf die Strassen und Gassen der Stadt, und führe die Armen und Krüppel und Lahmen und Blinden herein. Und der Knecht sprach: Herr, es ist geschehen, wie du befohlen hast; es ist aber noch Raum da. Und der Herr sprach zu dem Knechte: Gehe aus auf die Landstrassen und an die Zäune, und nöthige sie hereinzukommen, auf dass mein Haus voll werde.«

---

*) Pensées diverses, §. 135: „...c'est que l'homme ne se détermine pas à une certaine action plutôt qu'à une autre par les connaissances générales qu'il a de ce qu'il doit faire, mais par le jugement particulier qu'il porte de chaque chose lorsqu'il est sur le point d'agir... (Le jugement) s'accorde presque toujours à la passion dominante du coeur, à la pente du tempérament."

Auf diese Stelle des neuen Testaments beriefen sich die fanatischen Bekehrer, wenn sie ihre Gewaltthaten vertheidigten, und Bayle's Werk ist gegen die gezwungne Auslegung jenes Worts gerichtet. Im ersten Band stellt er zunächst den Satz auf, dass nur die allgemein giltigen Gesetze unseres Denkens bei der Erklärung der Heiligen Schrift massgebend sein dürfen. Zwang aber könne nie zum Glauben führen, und die Milde sei ein Hauptcharakterzug Jesu gewesen. Er definirt die Religion als einen geistigen Akt, der Liebe und Ehrfurcht hervorrufen solle, und es widerspreche daher der Natur der Sache, Religion auf gewaltsame Weise zu verbreiten.

Ein solcher Zwang hebe die Grundlage jeder Moral, die Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht auf, und führe zum Verderben der Staaten. Eine Reihe weiterer Gründe, die für die damalige Zeit gut berechnet waren, heute aber wenig beachtet würden, können wir übergehen. Im zweiten Theil seines Werks beleuchtet Bayle die Gründe, welche die Anhänger des religiösen Zwangs zu ihrer Vertheidigung vorbringen. Wenn man sage, der Zwang solle nur dazu dienen, die Menschen aufzurütteln, auf dass sie sich prüfen, so sei dies ein gänzliches Verkennen der Natur.

Die Leidenschaft hindere die Erkenntniss der Wahrheit (Band II, Kap. 1). Jesus konnte nicht gebieten, Schaffote und Galgen zu errichten, die Menschen zu verfolgen, zu quälen, zu verbannen. Dann wäre die Inquisition mit ihren Scheiterhaufen gerechtfertigt und heilig! (Kap. 3). So gelangt Bayle zum Fundamentalsatz, dass jede Religion, welche die öffentliche Ordnung nicht gefährde, gleiches Recht auf Duldung hat. »Ich sage es offen und freimüthig, dass jene, die solchen Religionen keine Gewissensfreiheit gewähren, schlecht handeln.« .. »Man muss mit allen Kräften sich bemühen, die Irrenden durch triftige Gründe zu überzeugen, aber man muss ihnen die Freiheit lassen, bei ihrer Meinung zu beharren und Gott nach ihrer Art zu dienen. Dabei aber soll man sie weder durch Androhung von Strafen schrecken, noch durch Aussicht auf Belohnung gewinnen. Das ist die feste Grundlage aller Gewis-

sensfreiheit *).“ Ein Staat könne sehr wohl bestehen, wenn auch seine Bürger verschiedenen Glaubens seien. Bayle erhebt seine Stimme für die volle Toleranz. Allerdings wollten einige eine beschränkte Toleranz gelten lassen, Juden und Türken dulden, aber zum wenigsten Gotteslästerer wie Servet mit dem Tode bestrafen. Auch das lässt er nicht gelten. Er missbilligt allzu grobe Ausdrücke, zumal in Gegenwart der Menschen, die sich darüber entsetzt fühlen. Aber wo sei die Grenze? Was die Protestanten von dem Gott im Messopfer sagten, gelte bei den Katholiken für eine Lästerung. Auch Servet habe sich nur gegen die Dreieinigkeit ausgesprochen. Sollten die Calvinisten wiederum als Lästerung ansehen, wenn man sich gegen die Lehre der Prädestination verwahre? Man dürfe nur jene Sekten dulden, sagen die Anhänger der beschränkten Toleranz, welche den Staat nicht gefährden. Aber Bayle fragt nun, woran man diese Staatsgefährlichkeit erkenne, und wer darüber entscheide? Dann hätten die heidnischen Römer recht gehabt, die christlichen Prediger zu verfolgen, und die Katholiken hätten recht, gegen die Protestanten aufzutreten, und umgekehrt (Kap. 7). Der dritte Band, der erst 1687, ein Jahr nach dem zweiten, erschien, beschäftigt sich hauptsächlich mit einzelnen sophistischen Aussprüchen des heil. Augustinus, der gleichfalls zur Anwendung von Zwang gegen Andersgläubige rieth. Doch sind die Ausführungen dieses Bandes weniger wichtig als die des vorhergehenden, und auch der letzte Theil (1688) hat nicht die gleiche Bedeutung. Derselbe sucht einzelne Einwendungen zu widerlegen, vertheidigt auch in der Vorrede den Verfasser gegen die Angriffe des Theologen Jurieu, von welchen schon oben die Rede war. Bemerkenswerth ist nur die traurige Beobachtung, die Bayle am

*) Commentaire philosophique B. II, 5. Kap., S. 353: „Je dis nettement et franchement que ceux qui ne donnent pas liberté de conscience à de telles religions, font mal.... Que l'on doit bien travailler de toutes ses forces à instruire par de vives et bonnes raisons ceux qui errent, mais leur laisser la liberté de déclarer qu'ils persévèrent dans leurs sentiments et de servir Dieu selon leur conscience, si l'on n'a pas le bonheur de les détromper, et quant au reste ne proposer aucune tentation de mal temporel ou de récompense en argent ou honneur comptant à leur conscience. Voilà le point fixe où gît la vraie liberté de conscience.“

Schluss macht, dass die Intoleranz immer mehr Boden gewinne, so dass man fast glauben möchte, Gott habe sich wieder von den Menschen abgewandt. Man könnte schliesslich zweifeln, ob die christliche Kirche noch von einem Haupt, einem unendlich mächtigen, gütigen und weisen Wesen, das zur Rechten Gottes sitze, regiert werde *).

Den nachhaltigsten Einfluss übte Bayle jedenfalls mit seinem „Dictionnaire historique et critique", da es in die weitesten Kreise drang und überall den kritisch skeptischen Geist befestigte oder einführte.

Er bot damit seinen Lesern eine historische Encyklopädie und begleitete den Text mit einer Menge eingehender Noten, die um vieles ausführlicher sind als dieser selbst, und in welchen er einen erstaunlichen Reichthum von Wissen, besonders theologischem, und eine ausserordentliche Belesenheit an den Tag legte. Ein grosser Theil seiner Artikel ist heute veraltet, was bei dem Fortschritt der Wissenschaft seit zweihundert Jahren nur natürlich ist; auch sind seine Untersuchungen, besonders die historisch-theologischen, für uns manchmal komisch. So untersucht er z. B., wie viel älter Cain als Abel war, und ob der Streit der Brüder nicht wegen einer Frau geführt wurde? **) Aber wichtig bleibt immer der allgemeine Geist, der das ganze Werk durchzieht. Im Text spricht Bayle gewöhnlich vorsichtig und den überlieferten Ansichten gemäss. Aber in den begleitenden Noten enthüllt er seine kühneren Ideen. Oft auch scheint er verwegne theologische und philosophische Lehren zu missbilligen, theilt sie aber dabei ausführlich mit, und widerlegt sie nur schwach. Auch hier tritt er überall, wo es möglich ist, für eine freiere Auffassung ein und vertheidigt die unbedingte Toleranz. Die Lehre Epikur's z. B. fand an ihm einen warmen Fürsprecher***) und mit einem Seitenblick auf den Klerus sagt er von Mahomet, derselbe habe es verschmäht, das schöne Geschlecht für sich zu gewinnen. In den Noten aber bemerkt er, es wäre nicht vorsichtig, das Ur-

---

*) Band IV, Seite 359 ff.

**) Siehe Artikel „Abel".

***) Siehe Artikel „Epicure".

theil über den Werth der christlichen Kirche von dem Urtheil über die Sittlichkeit der verschiedenen Völker abhängen zu lassen*). In einer Anmerkung zum Artikel über Margarethe von Navarra lässt er einfliessen, dass die Königin, »wie heute noch alle Theologen und Philosophen, mit Ausnahme der Cartesianer«, der Ansicht war, die menschliche Seele sei von dem Körper ganz geschieden, wohne nur in ihm und trenne sich von ihm im Tode. Kurz die ganze Haltung des Dictionnaire ist von polemischem Geist durchdrungen; es bot die Waffen gegen die orthodoxe Theologie, wie es später die Encyklopädie Diderot's in noch entschiednerer Weise thun sollte**).

Ein zusammenfassendes Urtheil über Bayle ist nicht schwer zu fällen, denn er zeigt eine entschiedene Physiognomie, war aus Einem Guss und stets sich gleich. Selbstlos, liess er sich bei seinen Schriften niemals von persönlichem Interesse leiten, und liebte es überhaupt nicht hervorzutreten. Diese Scheu vor der Oeffentlichkeit machte ihm selbst Lobeserhebungen seiner Freunde unangenehm. Er weigerte sich, einem Maler zu sitzen und sein Porträt einer Ausgabe des »Dictionnaire« beizugeben***). Dass er so oft anonym auftrat, war ein Gebot der Vorsicht, aber auch nicht selten ein Ausfluss seiner Bescheidenheit. Ihm galt es vor allem um die Wahrheit, und ihr allein war sein Streben gewidmet. Einen Irrthum zu bekennen, hielt ihm darum nicht schwer, und in seiner Polemik zeichnete er sich durch Gewissenhaftigkeit aus. Diese ausschliessliche Rücksicht auf den inneren Werth seiner Schriften liess ihn jede Sorge für die Form vergessen, und er

---

*) Art. „Mahomet“: „Il n'a nullement mis le beau sexe dans ses intérêts.“ Note: „...j'ai dit qu'il ne seroit pas trop sûr de laisser juger par les moeurs si le christianisme est la vraie Église.“

**) Die „Oeuvres diverses“ von Bayle erschienen im Haag in 4 Bänden 1725—1731. Ueber Bayle vergl. man noch Damiron, „Mémoires sur Bayle et ses doctrines“ in den „Mém. de l'Acad. des sciences mor.“ t. XI. — Saint-Beuve, „Du génie critique de B.“ in der „Revue des Deux Mondes“, Dec. 1835, und besonders Feuerbach „P. Bayle, ein Beitrag z. Gesch. d. Philos. u. d. Menschheit“, 2. Aufl. Leipzig 1848 (Ges. Werke Bd. VI).

***) Siehe Briefe an Des Maizeaux vom 3. April und 3. Juli 1705. Nur seiner Mutter sandte er ein Bild von sich, aber mit der Bestimmung, dass es in der Familie bleibe. Von diesem Porträt existiren einige Kopien.

schadete sich dadurch selbst. Seine Ausführungen sind schwerfällig, planlos und oft geradezu langweilig. Er springt von einem Punkt zum andern, wie es ihm gerade behagt. In den »Pensées« sagt er selbst, dass er oft abschweife und sonderbare Wege einschlage, die einen methodischen Gelehrten zur Verzweiflung bringen könnten. Er könne nicht vorher den Plan eines Werks feststellen, und seinen Stoff nach Büchern und Kapiteln ordnen. Dafür mache er auch keinen Anspruch darauf, als Schriftsteller zu gelten*). Ebenso wenig war Bayle ein strenger Philosoph, der sich ein System gebildet hatte. Selbst die Systeme der andern Philosophen waren ihm zum mindesten gleichgiltig, da er in ihnen nicht viel mehr als ein Spiel des Geistes sah**). Er brauchte deshalb auch niemals philosophische Schulausdrücke, sondern schrieb in der gewöhnlichen, jedem Laien verständlichen Sprache. Sollen wir seine Richtung und philosophische Thätigkeit charakterisiren, so könnten wir sie als einen Kampf für die Humanität gegen die dogmatische Theologie bezeichnen. In der That liegt sein Verdienst in diesem Eintreten für den Fortschritt der menschlichen Gesittung und der reinen Moralideen. Aber er entwickelte seine Ansichten nicht in selbständigem System, sondern knüpfte immer an besondere Fälle an, wobei er im Verlauf seiner Abhandlungen weit ausgriff, um seine Anschauungen vorzutragen. Er betonte die Unabhängigkeit des moralischen Handelns von der religiösen Ueberzeugung, und löste somit die Ethik von der Religion, deren Dogmen ihm ein Gräuel waren, sobald sie sich mit der Vernunft in Widerspruch zeigten. Darüber gerieth er in Zwiespalt mit der rationalistischen Schule der Theologen, welche die menschliche Vernunft in Einklang mit allen Traditionen und Lehren der Kirche bringen wollten. In solchem Fall gab Bayle den Strenggläubigen Recht, welche sagten, der Glaube habe mit der menschlichen Vernunft

---

*) Pensées diverses, §. 1: „Je m'écarte très souvent de mon sujet; je saute dans des lieux dont on auroit bien de la peine à deviner les chemins, et je suis fort propre à faire perdre patience à un docteur qui veut de la méthode et de la régularité partout.“ §. 2: „Mais pour moi qui ne prétends pas à la qualité d'auteur, je ne m'assujetirai point, s'il vous plaît, à cette servitude.“

**) La Cabale chimérique, S. 676.

nichts zu thun. Freilich verwarf Bayle darum den Glauben, während diese auf die Vernunft verzichteten. Wenn in früherer Zeit die Philosophie aller Theologie gegenüber fremd und zurückhaltend geblieben war, so führte sie Bayle in die erste Reihe der Feinde derselben, indem er auf die unversöhnlichen Gegensätze hinwies, die sich z. B. zwischen der natürlichen Einsicht und der Offenbarung, zwischen der Lehre vom Sündenfall und dem Wesen Gottes zeigen. Aber er ging kaum weiter. Er konstatirte die Unverträglichkeit gewisser Lehren, versuchte aber keine andre Ueberzeugung an die Stelle des kirchlichen Glaubens zu setzen. In dem »Dictionnaire« (Art. Pyrrhoniens) scheint er den Zweifel überhaupt als die naturgemässe Stimmung des menschlichen Geistes zu halten. »Dieser unselige Zustand der Ungewissheit«, sagt er dort, »ist am meisten geeignet, uns zu überzeugen, dass unsere Vernunft nur irren kann.« Doch trat Bayle nicht offen und direkt gegen jeden Kirchenglauben auf. Er konnte es nicht, wenn er nicht jede Autorität verscherzen, sich selbst in Gefahr bringen wollte. So kommt er denn von Zeit zu Zeit mit Ausdrücken, die ihn wieder als religiös gesinnt ansehen lassen. Am gründlichsten erhob er sich, wie wir schon gezeigt haben, für die Toleranz, und durch diesen Kampf erwarb er sich einen Ehrenplatz unter den Verfechtern der Humanität, welche das 18. Jahrhundert hervorbrachte. Er war der erste der sogenannten Aufklärer, und bahnte den späteren die Wege. Wie sie, war er mehr durch seine Negation wichtig und konnte nicht viel positive Resultate aufweisen. Aber wie viel war auch aufzuräumen! Als das 17. Jahrhundert zur Neige ging, herrschte der Gewissenszwang und die Inquisition, galt die Tortur als ein treffliches Mittel der Justiz, klebte der Bauer an der Scholle als Leibeigner oder war zu hartem Frohndienst verpflichtet. Aber ein neuer Geist ging durch die Welt. Bayle eröffnete den Kampf, der bald allgemein werden sollte. Ein Jahr nachdem er seinen »Commentaire philosophique« geschrieben hatte, kam Montesquieu zur Welt; als er sein »Dictionnaire historique et philosophique« begann, wurde Voltaire geboren. So sah das scheidende 17. Jahrhundert noch die Männer erstehen, welche in grösserem Kampf errangen, was es selbst nur vorahnend ersehnte. Mag man den

französischen Philosophen des vorigen Jahrhunderts seichte Aufklärerei vorwerfen, so viel man will; man wird ihnen den Ruhm nicht streitig machen können, dass sie für die höchsten Güter der Menschheit, für persönliche Freiheit und humane Entwicklung im Völkerleben mit Kraft und Begeisterung eingetreten sind. Wenn man sie aber nennt, darf man Bayle nicht vergessen. So schloss in Frankreich das Jahrhundert allerdings in trüben Verhältnissen, aber zugleich mit einer frohen Hoffnung auf bessere Gestaltung.

# Register.

(Die lateinischen Ziffern bezeichnen den Band, die arabischen die Seite.)

---


*Abeille*, Abbé, Dramatiker IV. 237 f.
*Ablancourt* II. 35. — Uebersetzt Thukydides II. 370.
*Abraham a Santa Clara* III. 359.
*Abstemius (Bevilaqua)*, italien. Fabeldichter III. 198.
*Académie française*. Gründung I. 32. I. 237 ff. Einrichtung und Aufgabe. I. 252 ff. Das Wörterbuch I. 259 Anm. Ueber den Cid II. 212 ff. Aufnahmsreden III. 310.
*Académie des femmes*, Lustspiel 1656. IV. 24.
*Académie des inscriptions et belles lettres* III. 257. IV. 271.
*Académie des Orateurs* III. 327.
*Académie des sciences* IV. 272.
*Adam*, Maître, s. Billaut.
*Adel*, Der, zur Zeit der Fronde II. 18. 77. Einfluss auf die Literatur II. 20. Sein Leben in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. II. 25 ff. Seine Ideale II. 63 ff.
*Aerzte* zur Zeit Molière's IV. 59.
*Akademie*, Kriegsschule II. 28.
*Alarcon*, Don Juan Ruiz de. Lustspiel „La verdad sospechosa", Vorbild für Corneille's „Menteur" II. 259 f. Corneille darüber II. 260 ff.
*Alte* und *Moderne*, Streit über deren Vorzug IV. 278.
*Ancre* d', Marschall I. 41.
*Andrieux*, bearbeitet Corneille's „La suite du Menteur" II. 269.
*Angélique*, s. Arnauld.
*Anna von Oesterreich*, ihre Regentschaft II. 9 ff. Ihr glänzender Hofhalt II. 32.
*Appius Alexandrinus*, syrische Kriege, Stoff zu Corneille's „Rodogune" II. 270.
*Arcussia*, Charles sieur d'Esparre, episch-didaktisches Gedicht „die Falkenjagd" I. 226.
*Aretino* P., dessen Lustspiel „L'Ipocrito" IV. 36.
*Ariosto* I. 136.
*Aristoteles*, dessen Poetik II. 335 u. Note. IV. 208 Note und öfters.
*Armagnac*, comtesse d', lässt Racine's „Alexandre" bei sich aufführen IV. 130.
*Armee*, Desorganisation derselben am Schluss des Jahrhunderts IV. 267.
*Arnauld Angélique*, Oberin von Port-Royal III. 12. 24.
*Arnauld Antoine*, Jansenist III. 12. Offene Briefe III. 14. 24. 54.
*Aubignac*, Abbé d', über Corneille's „Horace" II. 236.
*Aubigné*, Théodore Agrippa d', I. 33, 50, 100. Sein Leben I. 113 ff. Seine Werke I. 119 ff. Autobiographie I. 120, 123. Geschichte seiner Zeit I. 121. Tragiques I. 122. 126 ff. II. 65. Abenteuer des Baron Faeneste I. 124. 129. Beichte des Herrn von Sancy I. 129. Sein Nachlass I. 124.
*Aufstand in der Bretagne* 1675 III. 298 ff.
*Aulnoy*, Mme d', III. 243. Ihre Novellen III. 254. Memoiren III. 255 Anm.
*Bachaumont*, s. Chapelle (Lhuillier).
*Bacon, Francis* I. 16. I. 58 Neue Atlantis II. 401.
*Ballet* bei Hof II. 37.
*Balzac*, sein Leben I. 169 ff. Seine Briefe I. 170. Sein Stil I. 170 u. 183. „Le Prince" I. 172. 174. Sein Verhältniss zu Richelieu I. 174, zum Hôtel de Rambouillet I. 175. Sein Einfluss auf Corneille I. 176. Discours I. 176 ff. Sein Testament I. 179. Sein Nachlass I. 179. Les Entretiens I. 179. Aristippe I. 179. Sein Charakter I. 180. Ueber Ponsard, Montaigne und Malherbe I. 180. Sein Einfluss I. 181. Seine Gegner I. 183. Ueber Corneille's Cinna II. 244. Karrikirt von Sorel II. 472. Seine literarischen Kritiken III; 121.

*Barbezieux*, der Sohn Louvois', IV. 263 u. Note.
*Barbieri*, Nicolo, dessen „Inavvertito" Vorbild des „Étourdi" IV. 19.
*Barclay*, sein Schäferroman „Argenis" von du Ryer dramatisirt II. 365.
*Baro*, Balthasar I. 323. Vollendet die „Asträa". Dramen u. Schäferspiele II. 95 ff. Sein Märtyrer-Drama „Saint-Eustache" II. 248 Note.
*Baron*, Michel, Schauspieler, Adoptivsohn Molière's IV. 35.
*Barre*, Schauspieler in Molière's Truppe II. 311.
*Barthélemy*, E., dessen Ausgabe der Oeuvres inédits de La Rochefoucauld III. 24.
*Basnage*, Bayle's Freund IV. 362.
*Basselin*, Olivier II. 128.
*Bausset*, dessen Histoire de Bossuet III. 348 Note. Histoire de Fénelon IV. 309 Note.
*Bayle* P., sein Leben und s. Werke IV. 359—376. Ueber Gassendi II. 405; III. 380.
*Beauchâteau*, Schauspielerin II. 211.
*Beaufort*, Herzog v., sein Attentat gegen Mazarin II. 44. Seine Rauflust II. 47 Note III. 225.
*Beaumarchais* I. 280.
*Beck*, General III. 68.
*Begon*, Antoinette, Pascal's Mutter III. 15.
*Béjart*, Armande IV. 28.
*Béjart*, Madeleine IV. 13, 28.
*Benserade* I. 198. II. 40, 184. Fabeln III. 198.
*Béranger* I. 255.
*Beredsamkeit* III. 305 ff.
*Bernard*, Catherine III. 243. 255.
*Bernier*, François, Schüler Gassendi's, Reisender II. 409. III. 187.
*Berquier*, Jules de, dessen Aufsatz „Une réforme au Palais" III. 310.
*Bertaut* I. 103. II. 128.
*Butier*, Pierre de, Bischof von Montauban III. 314.
*Berulle*, Kardinal, stiftet 1613 den Orden de l'Oratoire II. 7.
*Besse*, de, Kanzelredner III. 311.
*Bevilaqua*, s. Abstemius.
*Beys*, Lustspieldichter IV. 9.
*Beza*, Th. de, in Genf I. 117.
*Bilpay*, indischer Fabeldichter. III. 198.
*Billard*, Claude I. 295.
*Billaut*, Adam, Volksdichter I. 227.
*Blondel*, Architecture française II. 387 Note.
*Blutrache* II. 75.
*Boccaccio* I. 137.
*Bodin* I. 9.
*Boileau-Despréaux*, über Malherbe I. 91. Ueber d'Urfé I. 149. Ueber Voiture I. 200. Ueber Racan I. 217 Note. Ueber Godeau I. 220. Ueber Gombauld I. 221. Ueber Corneille u. Racine II. 243, 311 Note, 322. Ueber Mlle de Scudéry III. 71. Les héros de roman III. 72, 79, 137. Ueber Chapelain III. 90. Sein Leben III. 126—144. Seine Jugenddichtungen III. 129. Sein Discours au Roy III. 132. Seine Satiren III. 132, 144—148. Sein Verhältniss zu La Fontaine, Molière und Racine III. 133. Seine Parodie „Chapelain décoiffé" III. 137. Sein Verhältnis zum König III. 139 ff. Sein „Art poétique" III. 139 ff., 154—166. Sein „Lutrin" III. 139 ff., 166 ff. Seine Episteln III. 140, 148—154. Uebersetzt Longinus' Schrift „Ueber das Erhabene" III. 141. Zum Historiographen ernannt III. 141. Sein Charakter III. 167. Seine Naturschilderungen III. 374. Ueber den „Télémaque" IV. 323.
*Boileau, Gilles*, Vater d. Dichters III. 126.
*Boileau*, *Gilles*, Bruder des Dichters III. 126. Sein „Leben Epiktet's" III. 127. Uebersetzt die „Gemälde" des Kebes III. 127.
*Boileau, Jacques*, Bruder des Dichters III. 128.
*Boileau, Jerôme*, Bruder des Dichters III. 130.
*Boileau*, *Pierre*, Bruder des Dichters III. 127.
*Boislisle*, A. de, dessen Ausgabe der Memoiren von Saint-Simon IV. 355 Note.
*Boisrobert*, François le Metel de, Akademiker, Günstling des Kardinals Richelieu, Dramatiker und Romanschriftsteller I. 222 ff. Sein Roman „Anaxandre" I. 224. Gründung der Akademie I. 252. Einer der fünf Autoren Richelieu's I. 339. Seine Parodie des Cid II. 206. Unterhandelt mit Corneille wegen dessen Cid II. 213. Seine „Nouvelles héroiques et amoureuses" III. 80.
*Boissat*, sein Epos „Martel" III. 85.
*Bonarelli*, von Pichou nachgeahmt II. 96.
*Bonnecorse*, Lyriker III. 82.
*Borée*, seine Pastoraltragödie „La justice d'amour" I. 323.
*Bossuet* Abbé, Neffe des Kanzelredners III. 343.
*Bossuet*, *Jacques Bénigne*, Kanzelredner III. 113, 333 ff. Kommentar zu „Juvenal" III. 335. Sein „Traité de la connaissance de Dieu et de soimême", „La Politique tirée de l'Ecri-

ture sainte", „Discours sur l'histoire universelle" III. 336 ff. Sein Einfluss auf den Dauphin III. 338 ff. Seine „Défense de l'Eglise gallicane" III. 342. Seine Fehde mit Fénelon III. 343. Seine „Oraisons funèbres" III. 335 u. 344 ff. Seine Osterpredigten III. 345. Seine „Instruction sur les états d'oraison" IV. 316.

*Bouillon*, Herzog von, Gouverneur der Auvergne III. 173, 329. Die Herzogin, Freundin La Fontaine's III. 84. Gegen Racine's „Phèdre" IV. 178.

*Boulanger de Chalussay*, Élomire hypocondre III. 129 Note.

*Bouques*, Charles de, seigneur du Pons. Sein „Poëme sur les merveilles de Jésus-Christ" III. 84:

*Bourbon*, Anne Geneviève de II. 13.

*Bourdaloue*, Louis de, Kanzelredner. Ueber La Rochefoucauld III. 237. Sein Leben u. s. Predigten III. 349 ff. Seine „Pensées détachées", „Exhortations et instructions", „Retraite spirituelle" III. 352. Ueber Molière's „Tartuffe" III. 356. Sein Verhältniss zu Bossuet III. 359.

*Bourgogne*, Herzog von, III. 191. Seine Freundschaft mit Fénelon, s. Tod IV. 313—320, 353.

*Bourgogne*, Herzogin von, Egoismus Ludwig XIV. ihr gegenüber IV. 351. Ihr Porträt IV. 358.

*Bourgogne, Hôtel de*, Theater I. 272. II. 227. 303. 377. 380. IV. 21.

*Boursault*, III. 113. 122. Dramatisirt die „Princesse de Clèves" III. 251. Seine „Gereimte Zeitung" III. 267, IV. 32, IV. 102 ff. La Satire des satires IV. 103. Les Cadenats; Les Frères jumeaux; Les Yeux de Philis; Le Mercure galant oder La comédie sans titre IV. 104. Ésope à la ville; Ésope à la cour IV. 105. Andre Schriften IV. 106 f.

*Bourzey*, in der akadem. Kommission zur Beurtheilung des Cid II. 214.

*Bouthillier*, Mme de, ihr Landhaus in Pont III. 366.

*Boyer*, Claude, schrieb mit Le Clerc zusammen eine Tragödie Oreste IV. 177 Note. 243. Seine Judith IV. 243 u. 244.

*Brécourt*, Dichter und Schauspieler IV. 108. L'ombre de Molière IV. 109. Timon IV. 109.

*Bret*, dessen Ausgabe der Werke Cyrano's II. 446 Note.

*Bretonneau* veröffentlichte Bourdaloue's Werke III. 351.

*Briefpost* III, 266.

*Brinvilliers*, Marquise de, III. 247. 300.

*Brossette*, Claude, Sein Kommentar zu Boileau III. 142 ff.

*Broussel*, Parlamentsrath und Redner III. 306.

*Brunetière*, F., s. Schrift: Études critiques sur l'histoire de la litt. fr. IV. 176.

*Bruno*, Giordano, Philosoph II. 304.

*Buchstabenrechnen* I. 58.

*Bühne*, die, I. 263, 290 ff. Im 17. Jahrhundert II. 232. 375. Ihr Verhältnis zur Politik II. 238. Inscenirung II. 380 ff. 393. Einfluss auf die Komposition der Stücke II. 386. Zuschauer auf der Bühne II. 386. Eintrittsgeld II. 387.

*Burleske*, die, II. 479.

*Burleske Vers*, der, II. 479.

*Bussy-Rabutin*, Graf Roger. Ueber Condé; seine Memoiren II. 29; IV. 359—376. Seine Histoire Amoureuse des Gaules III. 74. 185. S. Korrespondenz IV. 333.

*Caffieri*, verfertigte Corneille's Büste II. 323.

*Calderon*, sein Stück „En esta vida todo es verdad y todo mentira", Stoff zu Corneille's Héraclius II. 277.

*Callot*, Jacques, Kupferstecher, seine Blätter „Misère de la guerre" II. 27.

*Calvin*, seine Institution chrétienne I. 29.

*Cambon*, A., Vorwort zu G. de Boulan's „Le secret d'Alceste" IV. 14.

*Camisarden*, die. Ihr Aufstand IV. 264, 265 Note.

*Campas*, M., Professor, fand ein Manuskript der Briefe von Mme de Sévigné III. 283.

*Campistron*, Jean Galbert de, IV. 239—242.

*Camus*, Pierre, seine Romane I. 140 ff.

*Casaubonus*, I. 59.

*Castro*, Guillen de, dessen „Mocedades del Cid" II. 185—192.

*Caulet*, Bischof von Pamiers III. 340.

*Caylus*, Mme, ihre Souvenirs IV. 194 Note.

*Cellini*, Benvenuto, in Frankreich II. 25.

*Centralisation* und ihre Folgen IV. 270—274.

Cervantes I. 139.

*Chalon*, de, Sekretär der Königin Anna, macht Corneille auf Guillen de Castro aufmerksam II. 184 ff.

*Champmeslé*. Schauspieler und Dichter IV. 110. Kleine Stücke aus dem Pariser Leben IV. 110.

*Champmeslé*, Frau des Vorigen, Schauspielerin III. 291. IV. 110.

*Chantilly,* Landsitz der Condé; das Leben daselbst II. 34 ff.
*Chanut*, Diplomat, Descartes' Freund II. 425 ff.
*Chapelain,* sein Verhältnis zu Richelieu I. 338. Sein Leben u. seine Werke I. 241 ff. Sein Porträt im Grand Cyrus III. 68. Sein Epos: La Pucelle III. 85 ff.
*Chapelle* (*Lhuillier*), Gassendi's Schüler II. 409, 445. Reise in das südliche Frankreich II. 104, III. 59, III. 81, 136.
*Chapelle de Saint-Port,* Dramatiker IV. 246.
*Chapuzeau*, dessen „Académie des femmes" IV. 57. Dessen Buch über das französische Theater IV. 87. Seine Lustspiele IV. 109.
*Charpentier*, Hellenist III. 257.
*Charron*, Pierre, Philosoph. Sein Buch von der Weisheit I. 60 ff. Sein Leben I. 61. Discours chrétiens I. 62 ff., II. 402.
*Chartres*, Herzog von, s. Orléans.
*Chateaubriand*, dessen „Génie du christianisme" III. 45.
*Châtillon*, siehe Coligny.
*Chaulieu*, IV. 276.
*Chaulnes*, Herzog v., III. 299.
*Cheminais*, Timoléon de, I. 54.
*Chénier*, André, I. 91.
*Chéruel*, seine Ausgabe der Memoiren von Fléchier III. 329 Note. Seine Ausgabe der Memoiren von Saint-Simon IV. 347 Note.
*Chokolade*, III. 288.
*Christine von Schweden*, II. 426, 429 ff., III. 68.
*Cicognini*, IV. 26.
*Cinq-Mars*, II, 9.
*Claque*, die, I. 342.
*Claude Lorrain*, II. 27.
*Claveret*, Corneille's Gegner, II. 209.
*Clerville*, s. Roman „le Gascon extravagant" II. 475.
*Coignée du Bourron*, dessen Pastoraltragödie Iris I. 323.
*Coligny* III. 68.
*Collège de France* I. 58.
*Colletet*, François I. 343.
*Colletet*, Guillaume, Akademiker. Sein Leben I. 343. Art poétique ibid. Verhältniss zu Richelieu I. 338, II. 466, III. 82.
*Combalet*, Mme de, II. 34. Ihr Landhaus bei Ruel II. 36.
*Comédie française* IV. 62.
*Commedia dell' arte* I. 265, II. 174, II. 261.
*Commedia erudita* I. 274.
*Comici gelosi*, die, I. 266, 373.
*Condé*, Charlotte de, I. 48.
*Condé*, Prinzessin, Gemalin des Feldherrn, Prinzen Condé II. 45.
*Condé*, Hôtel de, II. 34.
*Condé*, Prinz („der grosse Condé"), seine Erziehung u. s. Charakter II. 29 ff., III. 68.
*Condé*, Jesuit, Prediger III. 311.
*Confrérie de la Passion* I. 264, 272.
*Conrart*, Valentin I. 179, 216, 241. III. 54, 57, 69.
*Conti*, Prinz, s. Erziehung II. 28. Seine Schrift über das Theater IV. 176.
*Coppet*, Schloss am Genfer See III. 367.
*Corneille*, Antoine II. 135.
*Corneille*, Pierre, der Vater des Dichters II. 129 ff.
*Corneille*, Pierre, sein Leben und seine Familie II. 134 ff., 219, 245, 280, 292 ff, 317, 319 ff., 325. Sein Aeusseres II. 323. Sein Charakter 208, 220, 235, 292, 324. Sein Patriotismus II. 67. Verhältniss zu Richelieu I. 338, 340. II. 164 ff, 226. Im Hôtel de Rambouillet II. 248. In d. Akademie II. 279. — Seine Dichtungen: Ode an d. Lehrer II. 135 Note. Excuse à Ariste II. 138. Latein. Gedicht an Richelieu II. 157 Note. An Ludwig XIII. II. 166 ff. Sonnet au Roy II. 206 Note. Auf Richelieu's Tod II. 246. Auf Ludwig XIII. Tod ibid. La poésie à la peinture II. 279 Note. An Mlle du Parc II. 298 ff. An Mlle de Scudéry II. 300. An den König II. 300, 320. Auf die Vermälung des Dauphins II. 321. Prolog zur „Toison d'Or" II. 324. — Erste dramatische Werke: Seine Lustspiele II. 158 ff. Von der italienischen Posse beeinflusst II. 162. Er selbst über d. Lustspiel II. 163 Note. Mélite I. 307; II. 88, 139 ff, 146. Die drei Einheiten beobachtet II. 194. La Veuve II. 73, 150 ff. Verschiedene Redaktionen II. 160 Note. La Galérie du Palais II. 155. La Suivante II. 73, 156, La Place Royale II. 157 f. L'Illusion comique II. 174 ff. Le Menteur I. 280; II. 260. Das erste wahrhafte Lustspiel II. 180. Begründet die Charakterkomödie II. 259, 262. Sprache II. 263 ff. La Suite du Menteur II. 145, 267 ff. — Clitandre, Tragikomödie II. 147 ff. Medea, Tragödie II. 72, 169 ff., mit Grillparzer's Medea verglichen II. 173 Note. Der Cid I. 280; II. 73, 183—202. Mit Schiller's Dramen verglichen II. 202. Der Streit über den Cid

II. 205—221. Voltaire über den Cid II. 214. Boileau über die Gegner des Cid II. 217. — Römerdramen: Horace II. 205, 219, 221, 227—235. Die Kritik darüber II. 236. Erscheint im Druck II. 236 Note. Cinna II. 77, 219, 237, 244. Erfolg II. 242. Der Stoff II. 238. Mängel II. 243 f. Gewinn für den Dichter II. 244. La mort de Pompée II. 69, 75, 221, 242, 254—259. Titus et Bérénice II. 78, 303, 309 ff. — Spätere Dramen: II. 303. Androméda, Schauspiel mit Musik und Gesang II. 279 f. Agésilas II. 303, 308. Attila II. 303, 308 f. Oedipe II. 70, 77, 301, 303, 306, 311; III. 91. Othon II. 303, 307 f. Pulchérie II. 303, 310. Suréna II. 317. Sophonisbe I. 133; II. 317. Sertorius II. 303 ff. Voltaire darüber II. 306. Polyeucte II. 221, 343, 247 f., 254. Lessing darüber II. 248 f. Nachahmungen II. 254. Rodogune II. 270 ff. Plagiat v. Gilbert II. 274 Note. Théodora II. 275. Héraclius II. 69, 276 f. Don Sanche d'Aragon II. 70, 75, 280 ff. Nicomède II. 282 f. Pertharite II. 72, 284. Umgearbeitet II. 285. Anregung zu Racine's Andromaque ibid. II. 292, 295. La Toison d'or II. 75, 312 f. Psyché II. 314 f. — Dramaturgische Schriften II. 332—343. Die drei Einheiten II. 149 Note., 194, 195, 201, 339 ff. Seine religiösen Anschauungen II. 295. Uebersetzung der Nachfolge Christi II. 294 ff. Geistliche Poesie II. 316. Seine Heldengestalten II. 339, 344 ff. Seine Frauengestalten II. 351. Seine Sprache I. 159 ff., II. 159 f., 259, 263, 311, 349 f. Naturschilderung II. 373. Sein Verhältniss zu Hardy I. 307, Fehde mit Scudéry I. 257. Seine Rivalen I. 87—125. Ueber Voiture und Benserade I. 199. Ausgaben II. 220, 321 f. Schilderung d. Eifersucht IV. 217.

*Corneille*, Thomas II. 219, 298, 371. Lustspiele III. 92 ff. Schauspiele und Tragödien III. 94 ff., IV. 93, 233—236. Seine Ariane IV. 234 ff. Sein Essex 236. Bearbeitung d. Molière'schen Don Juan IV. 42.

*Coras*, Epiker III. 84. Verfasst mit Le Clerc eine Tragödie „Iphigénie" IV. 177.

*Corday*, Charlotte II. 326.

*Costar*, Pierre I. 247.

*Cotin*, Charles, Abbé III. 122; IV. 57.

*Coulanges*, Christophe de, III. 272.

*Cours de la Reine*, der, II. 33.

*Cousin* Victor, dessen Werk „La société française au 17me siècle" III. 69, 73.

*Crébillon*, Lettre sur les spectacles II. 387 Note.

*Croisy*, Schauspieler II. 298. Erster Darsteller des Tartüffe, ibid. Note.

*Cujacius*, Rechtslehrer I. 5.

*Cyrano Bergerac* II. 409. Leben und Werke 446—461, 490.

*Dacier* IV. 283. Brief Fénelon's an ihn IV. 320.

*Dacier*, Mme, IV. 285.

*Dailly*, Abbé III. 55.

*Damen*, die. Ihr Antheil am Krieg der Fronde II. 14. Ihre Bildung in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. II. 30.

*Damiron*, Mémoire sur Bayle IV. 373 Note.

*Dancourt*, Schauspieler u. Dichter IV. 111 ff.

*Dangeau*, marquis de, seine Memoiren IV. 343.

*Dassoucy* II. 53 u. 54; II. 279, 491—493.

*Dauphin*, der, III. 338. Sein Tod IV. 352.

*Défrois*, Herausgeber von Bossuet's Predigten III. 344.

*Deltouf*, dessen Werk „les ennemis de Racine" IV. 176 Note.

*Demokratie*, die, im 15. Jahrh. I. 7 u. 8.

*Des Barreaux* II. 445.

*Descartes* I. 18, 256. Leben und Werke II. 410—440.

*Desfontaines* II. 361; III. 80.

*Deshoulières*, Mme, III. 332; IV. 179 und Note. IV. 275.

*Des Maizeaux*, Biographie Bayle's IV. 367.

*Desmarets*, Jean I. 222, 241, 342. II. 184, 214, 295, 462, 465; III. 85.

*Despériers* III. 198.

*Desportes*, Philippe I. 103, 205; II. 225.

*Des Yveteaux*, Vauquelin I. 224.

*Diamante*, spanischer Dramatiker II. 202.

*Dichter*. Ihre sociale Stellung II. 46, 142, 225, 236 Note. Gegenseitige Huldigungen II. 154, 165 Note.

*Diderot* über das 17. Jahrhundert I. 19.

*Dohna*, Graf III. 367, 380.

*Dongois*, Boileau's Schwager III. 129.

*Donneau*, s. Vizé.

*Dorimond*, dessen Bearbeitung des „Don Juan" IV. 40.

*Doudan*, dessen Correspondenz. Urtheil über Schiller's Wallenstein IV. 229.

*Douen*, dessen Schrift über Fénelon IV. 310.

*Drama*, das. Kunstbühne, ital. u. span. Einflüsse I. 261 ff. Volksthümliches Drama I. 297 ff. Das galante Schauspiel I. 308. Das regelmässige Schauspiel I. 326 ff.; II. 89; III. 91 ff.

*Dreydorff*, dessen Werke über Pascal III. 46 Note.
*Dreyss*, Ch., krit. Ausgabe der Memoiren Ludwig XIV. IV. 343.
*Du Bartas*, dessen Epos „La Semaine“ I. 33; III. 370.
*Du Bellay*, Joach., „Illustration de la langue française“ I. 30, 50; III. 157.
*Dubois*, Abbé IV. 356 ff.
*Du Bois-Reymond*, dessen Schrift über eine deutsche Akademie I. 256 Note.
*Du Boulan*, G., dessen Schrift „Le secret d'Alceste“ IV. 14.
*Du Cerceau*, dessen Werk „les plus excellents bastiments de France“ II. 35.
*Du Cros* I. 323, dessen Pastoraltragödie.
*Duellsucht* I. 50.
*Dufresne*, Schauspieler, leitet eine Truppe in der Provinz IV. 15.
*Du Hamel*, Dramatiker I. 297.
*Du Maine*, Herzog, IV. 257.
*Du Maine*, Herzogin IV. 246.
*Dumas*, Alex., der ältere, II. 81 ff.
*Du Parc*, Mlle, Schauspielerin II. 298; IV. 130.
*Du Perrin* besorgt die Ausgabe der Sévigné'schen Briefe III. 282.
*Du Ryer*, Isaac II. 365.
*Du Ryer*, Pierre II. 88. Leben und Werke II. 365 — 372. Seine Sprache II. 94 Note. Huldigt Corneille II. 154. Lustspiele IV. 7.
*Du Vair*, Philosoph I. 72. Uebersetzt Demosthenes und Cicero I. 59.
*Du Verdier*, sein Roman „le Chevalier hypocondriaque“ II. 475.
*Einheiten*, dramatische II. 194, 195, 201, 210, 216, 221, 339.
*Elisabeth* von der Pfalz, Schülerin und Freundin des Descartes II. 424.
*Entragues*, Henriette d', I. 48.
*Epos* III. 80 ff.
*Erzählungsliteratur* III. 241 ff.
*Escars*, Mlle d', Freundin Scarron's II. 478.
*Escobar*, Jesuit III. 27.
*Escuyer*, Vorsteher der Académie des orateurs III. 327.
*Esprit*, Jacques, dessen Maximes politiques III. 55.
*Este*, Leonore von, I. 154.
*Estrée*, Gabrielle d', I. 15, 48.
*Euripides*, dessen Phönicierinnen IV. 133. Andromache IV. 141 ff. Troerinnen ibid. Iphigenie IV. 171, 174, 214. Hippolytos IV. 182.
*Fabre*, d'Eglantine, Lustspieldichter IV. 45.
*Farel*, Nicolas, I. 225. Sein „L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour“ I. 225; II. 43 Note.
*Faure*, Beichtvater der Königin Anna III. 313.
*Fénelon*, gegen Gassendi II. 410. Sein Télémaque III. 260. Les Maximes des saints III 343. Seine Naturschilderungen III. 379. Kritik Racine's IV. 184. Leben u. Werke IV. 307—328. Widerlegt Malebranche 310. Gegen die Protestanten 310 ff. S. Intoleranz ibid.
*Fenoillet*, Kanzelredner I. 53; III. 311.
*Ferrier*, Louis, Dramatiker IV. 238.
*Feuerbach*, L., dessen Werk über Bayle IV. 273 Note.
*Fengère*, dessen Schrift über Bourdaloue III. 360 Note.
*Ficquet*, Kupferstecher, Porträt Corneille's II. 323.
*Filite*, La, Epos III. 84.
*Fischer*, Kuno, dessen Werke über Descartes II. 411.
*Fléchier*, Esprit III. 57, 110. Leben u. Werke, Beredsamkeit III. 326 ff.
*Foerster*, Wendelin, dessen Ausgabe von Garnier's Tragödien IV. 142 Note.
*Fontenelle*, Bernard Le Bovier de, II. 134 ff. u. Note; II. 145, 326. Als Dramatiker IV. 246.
*Forget*, Pierre, Lyriker I. 225.
*Foucquet*, Minister II. 301 ff. Verhältnis zu Corneille II. 301, zu La Fontaine III. 180 ff.
*Fournel*, Victor, dessen Werk „les Contemporains de Molière“ IV. 99 Note u. öfters.
*Fournier*, Ed., dessen „Notes sur la vie de Corneille“ u. „Corneille à la butte Saint-Roch“ II. 237 Note. Dessen Werk „La comédie de J. de La Bruyère“ IV. 289 u. öfters.
*France*, Anatole, dessen Ausgabe der „Histoire de Mme Henriette d'Angleterre“ von Mme de La Fayette III. 244 Note.
*Fromentières*, Kanzelredner III. 312 ff.
*Furetière*, Antoine II. 409, 475; III. 58, 136, 198, 260 ff.
*Gaillardin*, dessen „Histoire de Louis XIV.“ III. 111 Note u. öfters.
*Galland*, Uebersetzer der „Tausend und eine Nacht“ III. 259.
*Gallikanische Kirche* III. 341.
*Garnier*, Robert I. 247; IV. 142, 182.
*Gartenkunst* III. 366.
*Gassendi*. Leben u. Werke II. 405 ff.
*Gassion*, Marschall III. 68.
*Gautier*, Théophile, über Saint-Amant I. 232.
*Gazette* de France, s. Renaudot.
*Geldwerth* im 17. Jahrh. II. 135 Note.

*Genest*, Charles Claude IV. 244—246.
*Gerond*, Marc-Antoine, s. Saint-Amant.
*Gesellschaft*, die vornehme im 17. Jahrh. II. 23 ff.
*Gidel*, dessen Buch „les Français du 17. siècle" III. 310.
*Gilbert*, Gabriel, dessen Plagiat der Rodogune von Corneille II. 274 Note.
*Giliberti*, dessen Bearbeitung des „Don Juan" IV. 40.
*Gilli*, dessen Circe, Vorbild der Bêtes raisonnables von Montfleury IV. 99.
*Giraud*, Ch., dessen Ausgabe von Saint-Evremond II. 469.
*Giry*, Akademiker I. 247.
*Gobelin*, Beichtvater der Marquise de Maintenon IV. 257, 260 Note.
*Godeau*, Antoine, Bischof I. 220, 247; II. 466; III. 57, 84.
*Goethe*, über Molière's „Avare" IV. 52. Ueber Molière überhaupt IV. 82. Zauber seiner Sprache IV. 223.
*Gomberville*, Martin le Roy de, Lyriker u. Romanschriftsteller I. 224; III. 62.
*Gondi*, s. Retz.
*Gombauld*, Jean Olivier de, Lyriker I. 220 f.
*Gonzague*, Pfalzgräfin Anna, II. 16, 31, 40.
*Gosselin*, dessen Hist. littér. de Fénelon IV. 321.
*Gourville*, dessen Memoiren IV. 334.
*Grammont*, Marschall III. 68.
*Grands-Jours*, les, III. 328.
*Grignan*, François Adhémar, Graf III. 204, 275.
*Grignan*, Gräfin III. 274 f.
*Grillparzer* II. 173 Note, 174 Note.
*Grois*, Guillaume, Hofnarr Heinrich IV. I. 51.
*Grotius*, Hugo I. 42.
*Guarini*, sein „Pastor fido" I. 139, 154.
*Guénégaud*, Théâtre de la rue, IV. 62.
*Guicciardini* III. 198.
*Guiche*, Graf III. 246.
*Guilleragues*, Boileau's Freund III. 138, 149.
*Guise*, Henri de, Erzbischof v. Reims II. 40 f.
*Guise*, Hôtel de, II. 34.
*Guise*, Mlle, deren Roman I. 149.
*Guizot* über die französ. Lyrik des 17. Jahrh. I. 205.
*Guy-Joly*, dessen Mémoiren III. 315.
*Guyon*, Mme, vertritt die Lehre des Quietismus IV. 316.
*Habert*, Germain, Lyriker I. 226.
*Habert*, Philippe, Lyriker I. 226.
*Hals*, Maler III. 49.
*Hamilton*, seine Mémoires de Grammont III. 249.
*Hardy*, Alex. I. 298 ff.; II. 184, 194.
*Harlay*, Achille de, Präsident des Pariser Parlaments III. 180; IV. 357.
*Hauranne*, Duvergier de, III. 10; IV. 119.
*Haussonville*, Graf Othenio d', dessen Buch „le Salon de Mme Necker" III. 368 Note.
*Hauteroche*, Schauspieler und Dichter IV. 108, 110.
*Heine*, Heinrich II. 488. Ueber Racine IV. 229 u. 230.
*Heinrich IV.*, politisches, sociales und geistiges Leben zu s. Zeit I. 38—73.
*Henriette* v. England II. 309; III. 245 ff.
*Héricart*, Marie, La Fontaine's Frau III. 178.
*Hesnault*, J., II. 409.
*Hervart*, d', Parlamentsrath III. 191.
*Heudon*, Dramatiker I. 297.
*Hillebrand*, K., dessen Werk „Frankreich u. d. Franzosen" I. 260.
*Hobbes*, Thom., Philosoph III. 403 ff.
*Hotmann*, Franç., dessen Franco-Gallia I. 8.
*Houssaye*, Arsène, dessen Histoire de 41me fauteuil I, 256.
*Huet*, Bischof IV. 283.
*Hugenotische* Dichter I. 33.
*Hugo*, Victor, dessen Hernani II. 81.
*Humbert*, C., dessen Geschichte des Tartüffe IV. 48. Dessen „Molière in Deutschland" ibid.
*Hurel*, dessen Werk „Les Orateurs sacrés" III. 315, 360.
*Huyghens* von Zuylichem, dessen latein. Gedicht an Corneille II. 207 Note.
*Huxelles*, marquise d', III. 267.
*Jansen*, Bischof v. Ypern III. 10 f.
*Jansenisten* II. 20; III. 9 ff.
*Jannart*, Onkel La Fontaine's III. 179 f.
*Jannin* über Charron I. 71.
*Jesuiten*, die, übernehmen den höheren Unterricht II. 7.
*Jodelet*, Lustspielfigur II. 481.
*Jodelle*, Etienne, Dramatiker I. 32.
*Joyeuse*, Kardinal I. 104.
*Jurieu*, Theologe IV. 366.
*Kaffee*, der, III. 288.
*Kanzelberedsamkeit* III. 303 ff.
*Kindererziehung* in der 1. Hälfte des 17. Jahrh, II. 27 f.
*Kirche*, ihr Bündniss mit dem Königthum II. 6.
*Kleidertracht*, II. 38 f.
*Klopstock* III. 161.
*Klosterreform* II. 7.
*Knörich*, W., dessen Ausgabe von Villiers' „Festin de Pierre" IV. 40 Note.
*Konservatorium* IV. 274.

*König*, W., dessen Buch „Zur französ. Literaturgesch." I. 260 Note.
*Köthen*, der Hof zu, II. 31.
*Kostüme* der Schauspieler II. 389 ff.
*Krantz*, Emil, dessen Schrift „Essai sur les rapports de la doctrine cartésienne avec la litt. franç. au 17. siècle". IV. 221 Note.
*Krieg*, der dreissigjährige I. 11.
*Krieg* der Fronde II. 11 ff.
*La Bâtie*, Stammschloss d'Urfé's I. 142.
*La Boëtie* I. 7, 34.
*La Bruyère* über Corneille II. 244 Note; IV. 216, 343 f.; III. 51, 60, 119, 300, 310 f., 317 f., 320 f. Ueber den Tartuffe IV. 37. Ueber des Königs Arbeitsamkeit IV. 263. Leben u. Werke IV. 287—306. S. Einfluss auf Le Sage 306.
*La Calprenède*, Leben u. Werke II. 97 ff. Sein Roman „Cléopatre" II. 70; III. 62, 289.
*La Chambre*, Abbé de III. 189.
*Lachat*, Herausgeber v. Bossuet's Werken III. 344.
*Lacordaire* III. 360.
*La Fare*, marquis de, IV. 277.
*La Fayette*, Gräfin III. 313. Leben und Werke III. 243 ff. Ihr Verhältniss zu La Rochefoucauld III. 228, 248.
*La Feuillade*, Marschall, über seine Zeit II. 10. Ueber Corneille's Cinna II. 241.
*La Flêche*, adlige Erziehungsanstalt II. 28.
*La Fontaine*, Jean de, III. 61 f. Leben u. Werke III. 171—215. Ueber Astrée I. 149. Ueber die Jansenisten III. 26 Note. Episteln an den Prinzen Conti III. 116, an Maucroix 133, an den Herzog v. Bouillon 176. Discours à Mme de La Sablière III. 115, 190. Le Florentin III. 188. Le Songe de Vaux, aux Nymphes de Vaux III. 163. Bearbeitung des Eunuchus von Terenz 180. Clymène 182. Daphné 187. Andre dramat. Werke 188. Soeur Jeanne III. 177. Adonis 180. Psyché II. 313; III. 134 ff., 177. Contes et Nouvelles 185 f. Fabeln III. 196—215. Natursinn 377 ff.
*La Force*, Mlle de, III. 243, 255.
*La Fosse d'Aubigny*, Dramatiker IV. 246 f.
*La Fresnaye*, Vauquelin de, dessen „Art Poétique" III. 155.
*La Grange*, Schauspieler IV. 18.
*La Grange Chancel*, Dramatiker IV. 187, 248.
*La Harpe* über das Vorbild des Cid II. 202. Ueber den Misanthrope IV. 44.
*Lalanne*, Ludovic, dessen Biographie Malherbe's I. 79.
*Lamartine*, Alphonse de, über Mme de Sévigné III. 302. Sein Natursinn III. 380.
*Lambinus* I. 5.
*Lamennais* III. 46.
*La Motte Houdard*, Kritik Racine's IV. 184. Seine Werke IV. 249. Opposition gegen die Tragödie 249 f.
*Lamoignon*, Parlamentspräsident III. 166; IV. 47.
*Lamperière*, Marie de, Corneille's Frau II. 245.
*La Mousse*, Gewissensrath der Mme de Sévigné III. 291.
*Lancelot*, Claude III. 12; IV. 120.
*Landadel* II. 51 ff.
*Landschaftsmalerei* III. 368.
*Lannel*, Jean de, I. 149; III. 475.
*La Pinelière*, sieur de, II. 127 Note; II. 165 Note.
*La Pommeraye* gegen Veuillot und für Molière IV. 48 Note.
*La Reynie*, Polizeiminister von Paris IV. 42, 363.
*Larivey*, Pierre de, I. 274 ff.; IV. 27.
*La Rochefoucauld*, Herzog von, I. 256; III. 35, 55, 376. Leben und Werke III. 219 ff.
*La Sablière*, marquise de, II. 31; III. 187, 190, 192.
*La Serre* III. 82.
*Lasne*, Kupferstecher II. 323.
*Laur*, dessen Buch „Zur Gesch. d. franz. Literatur" III. 240 Note.
*Lauras*, dessen Werk über Bourdaloué III. 360.
*Lauzun*, Herzog von. III. 51 ff.
*Lenclos*, Ninon de, II. 31, 466.
*Lavallée*, s. Buch über Mme de Maintenon IV. 191 Note; 194 Note. Seine Ausgabe der Oeuvres de Mme de Maintenon IV. 268 Note.
*La Vallière*, Mlle de, II. 307; III. 245.
*Le Boux*, Bischof III. 314 Note.
*Le Brun*, Maler II. 27. 323.
*Le Camus*, Etienne, Kanzelredner III. 316.
*Le Clerc*, Michel, Advokat u. Dramatiker IV. 177 u. Note.
*Le Febvre*, Tanneguy, Philolog III. 322.
*Legendre*, Abbé, Corneille's Freund II. 137.
*Legouvé*, Ernest II. 174 Note.
*Le Houx*, Jean II. 128.
*Leibnitz* II. 431.
*Le Maistre*, Antoine IV. 282 u. Note.
*Le Maistre de Sacy* III. 12, 23; IV. 120.
*Le Moyne*, dessen Epos St. Louis III. 85.
*Lenet*, dessen Memoiren II. 28 f.
*Lenient*, dess. Werk „la Satire en France" II. 138 Note.

*Le Nôtre* II. 367.
*Leopold* von Oesterreich III. 68.
*Le Petit,* Claude, verbrannt II. 154 Note.
*Le Sage* I. 256. 280; IV. 243 Note. IV. 306.
*Lescheraine,* Sekretär der Herzogin von Savoyen III, 251. 253.
*Lescure,* dessen Ausgabe der „Princesse de Clèves" III. 254 Note.
*Les Fargues,* sein Epos David III. 84.
*Lessing* über Polyeucte II. 248 f.; über Rodogune II. 271 u. 273. Ueber Corneille II. 332, 337.
*L'Estoile,* Dramatiker I. 338, 343.
*Le Sueur,* Maler II. 27.
*Le Tellier,* Erzbischof von Reims III. 340.
*Le Tellier,* Kanzler III. 340.
*Le Tellier,* Beichtvater Ludwig XIV. III. 144.
*Le Vasseur,* Freund Racine's IV. 123.
*Le Vayer,* La Motte, François, Philosoph IV. 167. Dessen Sohn ibid. Note.
*Liancourt,* Herzog von III. 14, 21.
*Libertins,* die II. 444; IV. 361.
*Lignon,* Fluss I. 149 Note.
*Lindau,* P., dessen „Molière in Deutschland" IV. 48.
*Lingendes,* Claude de, Kanzelredner III. 312.
*Lingendes,* Jean de, Kanzelredner I. 53; III. 312.
*Littré,* Em., dessen Werk „Médecine et Médecins" III. 247.
*Lokman,* arabischer Fabeldichter III. 198.
*Longueville,* Herzog von II. 143; III. 85.
*Longueville,* Herzogin v. III. 9, 68, 221 f.
*Longueville,* Hôtel de II. 34.
*Lope de Vega* II. 268 f.
*Loret,* J., dessen „Muse historique" III. 267.
*Lorrain,* Claude III. 368.
*Lotheissen,* F., dessen Werk „Molière, sein Leben und seine Werke" IV. 33 u. öfters.
*Louvois,* Kriegsminister, s. Tod IV. 350.
*Lucan* II. 259 Note.
*Ludwig XIII.* I. 52, 172, 174. Liedercomponist II. 37.
*Ludwig XIV.,* Einfluss auf die Literatur II. 317; III. 110 ff. S. Ehrgeiz und s. Herrschsucht IV. 255. s. Kinder IV. 257 Note. IV. 353. S. Memoiren IV. 341 ff. Charakterisirt von Saint-Simon IV. 349.
*Lulli,* Komponist III. 104, 113, 136, 187; II. 314; IV. 58.
*Lustpsiel* IV. 7.
*Luynes,* Herzog von III. 21.
*Lyrik* I. 201 ff. III. 80 ff.
*Madame* (Henriette von England, Herzogin von Orléans) IV. 159. 161.
*Madame* (Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin v. Orléans) IV. 348.
*Marfée,* Schlacht bei IV. 337.
*Märtyrerdramen* II. 248. 254.
*Mahelot et Laurent,* deren Mémoire de plusieurs décorations II. 380 Note.
*Mahrenholtz,* R., dessen Werk „Molière's Leben und Werke" IV. 33 u. öfters.
*Maimbourg,* Kanzelredner III. 316. Historiker IV. 364.
*Maintenon,* Marquise de II. 486 f.; IV. 251—269.
*Mairet,* Jean I. 327 ff. II. 154, 169, 209. s. Sophonisbe II. 87 f., 310. Sein Duc d'Ossonne II. 159.
*Maistre,* Joseph de, über Bossuet III. 346.
*Malebranche,* Nic., Philosoph II. 430.
*Malerei* in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. II. 27.
*Maleville,* Akademiker I. 247.
*Malherbe,* François de, Leben und Werke I. 78—95.
*Malherbe,* Marc-Antoine, Sohn des Vorigen I. 85.
*Mancini,* Hortense, Mazarin's Nichte II. 468.
*Mangold,* dessen Schrift „Molière's Streit mit dem Hôtel de Bourgogne" IV. 33, dessen „Molière's Wanderungen in der Provinz IV. 19. „Molière's Tartuffe" IV. 48.
*Marais-Theater* II. 303; III. 94; IV. 21.
*Maréchal,* Antoine, seine Dichtungen II. 88, 87. Spottet über das Lustspiel II. 164 Note. Sein „Railleur" II. 174, 184.
*Margarethe* von Navarra I. 26, 47.
*Marie Thérèse,* Gemalin Ludwig XIV. IV. 258.
*Marinismus* I. 308.
*Mark Aurel* III, 234.
*Marmontel,* ändert Rotrou's Venceslas II. 364.
*Marolles,* Villeloin, Abbé de, übersetzt Virgil und Martial II. 371.
*Maron,* Eug., dessen Artikel „le Roman de moeurs" II. 470.
*Marot,* Clément I. 25 f. II. 225.
*Marsy,* dessen Analyse de Bayle IV. 367 Note.
*Mascardi,* dessen Geschichte Fiesco's IV. 335.
*Mascaron,* Jules, Kanzelredner III. 319, 322 ff.
*Massillon* III. 359.
*Maucroix,* La Fontaine's Freund III. 133, 188.
*Maynard,* Lyriker I. 208, 219.
*Mazarin,* Kardinal II. 10, 37, 467 f. Von Retz charakterisirt IV. 340.

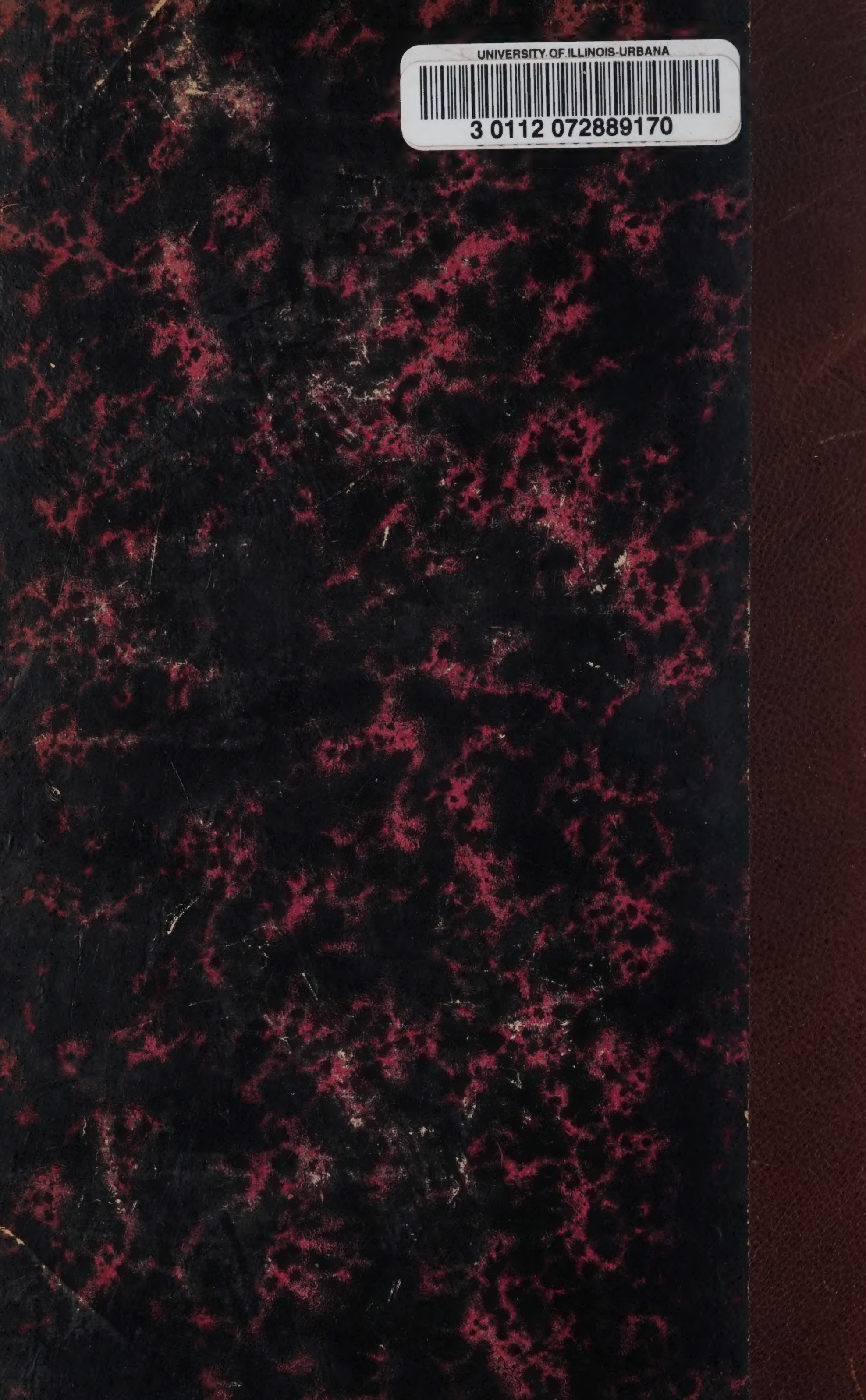
*Medici*, Katharina von I, 27.
*Medici*, Lorenzino I. 277 f. IV. 27.
*Medici*, Marie von I. 41, 53.
*Memoiren* aus der Zeit Ludwig XIV. IV. 329 ff.
*Ménage* II. 246: III. 198, 272; IV. 57.
*Menagiana* I. 141.
*Menard*, Aug. III. 335.
*Mercure galant* s. Vizé.
*Mersenne*, Descartes' Freund II. 415, 421. Pascal's Freund III. 15.
*Mesnard*, P., dessen Histoire de l'Acad. franç. I. 260 Note.
*Meung*, Jean de I. 111; IV. 36.
*Mézeray* II. 128; IV 282 u. Note.
*Michaud*, dessen Sammlung von Memoiren III. 315 u. öfter.
*Mignard* II. 27; IV. 42.
*Milton* III. 161.
*Minckwitz*, Joh., Uebersetzung des Euripides IV. 144 Note; IV. 214.
*Molé*, Mathieu, Präsident des Parlaments III. 306.
*Molière* (Mollier) Louis IV. 14.
*Molière* François IV. 14.
*Molière*, Jean Baptiste Poquelin I. 280; II. 298, 314, 367, 409 f., 458, 492; III. 113, 115, 164. s. Jugendzeit IV. 11—16. Wanderungen in der Provinz IV. 16—21. Rückkehr nach Paris IV. 21 ff. Théâtre du Petit-Bourbon 22, 26. Die Précieuses 24. Sganarelle 25. Don Garcie 26. L'Ecole des maris 26. Les Fâcheux 27. Seine Heirat 28. L'Ecole des femmes 29 ff. Critique de l'Ecole 31. L'Inpromptu 32. Tartuffe 33—39, 46 u. 48, 52. La Gloire du Val de Grâce 42. Le Misanthrope 43—45. Le Médecin malgré lui 46. Mélicerte 46. Le Sicilien 46. La Princesse d'Elide 33. L'Amour médecin 42. Letzte Lebensjahre 48 ff. Amphitryon 49. George Dandin 50. L'Avare 51. M. de Pourceaugnac 52. Les Amants magnifiques 62. Le Bourgeois gentilhomme 53. Psyché 54. Les Fourberies de Scapin 55. La Comtesse d'Escarbagnas 56, 108. Les Femmes savantes 56. Le Malade imaginaire 58. Sein Tod 60. Seine Tochter 61. Seine Manuskripte 62. Seine Bedeutung in der Geschichte des Lustspiels 65 ff. Seine Frauenbilder 74. S. Sprache 80 ff.
*Molière*, Armande IV. 35, 62.
*Molina*, Jesuit III. 10, 27.
*Monchrétien*, Dramatiker I, 297.
*Mondory*, Schauspieler II. 122, 145, 166, 169, 199 Note, 389.
*Monmerqué*, Ch., Ausgabe der Sévignéschen Briefe III. 282.
*Montagnac*, dessen Ausg. der Memoiren Ludwig XIV. IV. 343.
*Montaigne*, Michel I. 34, 64. 203. 238; II. 402; III. 35.
*Montalte*, Louis de, Pascal's Pseudonym III. 25.
*Montausier*, Herzog v. III. 195.
*Montausier*, Mme de III. 69.
*Montemayor*, Georg, dessen Roman Diana I. 138 f.
*Montesquieu* I. 16; IV. 326.
*Monteverte*, dessen Oper Orfeo II. 37.
*Montfleury*, Dramatiker IV. 32, 97, 98 ff.
*Montmorency*, Herzog v. II. 9, 28.
*Montoron*, Gönner Corneille's II. 244.
*Montpensier*, Anne Marie Louise, Prinzessin von II. 17, 45, 66; III. 47 ff., 113, 266. Ihre Werke III. 48. Porträts II. 78. Selbstporträt III. 49.
*Motteville*, Mme de, ihre Memoiren II. 14, 71; III. 53; IV. 329—333.
*Morand*, dessen Tragödie Childeric II. 387 Note.
*Münzfuss* III. 273 Note.
*Murat*, Mme de III. 243, 255.
*Muretus* I. 5.
*Mysterienspiele* II. 381.
*Nassau*, Juliane von II. 31.
*Nantes*, Edikt von III. 301; IV. 264 f. 364.
*Napoleon*, s. Vorliebe für Corneille II. 201, 351.
*Neufgermain*, Louis, Lyriker I. 226; III. 82.
*Nevers*, Herzog von IV. 181.
*Nicole*, Pierre III. 12. s. Essais de morale III. 54. s. Briefe „les Visionnaires" IV. 140.
*Noailles*, Herzog v., Vertrauter Ludwig XIV. IV. 341.
*Normandie*, ihr Antheil an der Literatur II. 128. Sociale Zustände daselbst II. 129 ff.
*Normannen*, ihr Charakter II. 127.
*Olivet, d'*, dessen Fortsetzung der „Hist. de l'Acad. franç." I. 260 Note. Wahrscheinlich Herausgeber der Memoiren Ludwig XIV. IV. 343 Note.
*Oper*, die, von Mazarin eingeführt II. 37. Erste Oper in Paris „Le Mariage d'Orphée" II. 279.
*Orléans*, Gaston, Herzog, als Redner III, 306.
*Orléans*, Herzogin von, s. Madame.
*Orléans*, Philippe, Herzog IV. 348—354.
*Otway*, Thomas, englischer Dramatiker. S. Tragödie „Venice preserved" IV. 247.
*Palais Cardinal*, das II. 34.
*Pamphlete* IV. 267.
*Parfaict*, die Brüder, ihre Histoire du théâtre françois I. 275 u. oftmals sonst.

*Parlament*, das Pariser, zur Zeit der Fronde II. 12 ff.
*Pascal*, Blaise. Leben und Werke III. 15—46. Lettres à un provincial III. 25. Pensées III. 33. Im Salon der Marquise de Sablé III. 54.
*Pascal*, Etienne III. 15 ff.
*Pascal*, Gilberte, siehe Périer.
*Pascal*, Jacqueline III. 15, 18.
*Passerat*, Professor der Beredsamkeit zu Paris. Dessen Trink- und Liebeslieder II. 471.
*Passion*, la, en vers burlesques II. 479.
*Pastoraldichtung* I. 137; II. 91 ff.
*Patin*, Guy, Rektor der medicinischen Fakultät zu Paris III. 350. Seine Briefe II. 13 Note. Ueber Mazarin II. 15.
*Patru*, Olivier, Advokat und Grammatiker III. 167, 309. Ueber die Fabel III. 197. Als Redner III. 310 u. Note.
*Paulet*, Angélique I. 187.
*Pavillon*, Bischof von Alet III 340.
*Peiresc*, Nicolas-Claude Fabri de, Freund Malherbe's I. 86.
*Pelagius* III. 10.
*Pelletier*, Lyriker III. 82.
*Pellisson*, Fontanier Paul, Akademiker I. 247. Gesch. d. Akad. I. 260 Note. Ueber den Cid II. 199 Note. Scarron's Brief an ihn II. 478. Fabeln III. 198. Redigirt Ludwig XIV. Memoiren IV. 342.
*Péréfixe*, Hardouin de, Anathema gegen den „Tartuffe" IV. 47.
*Perez*, Alonso, seine Fortsetzung von Montemayor's Diana I. 139 Note.
*Périer*, Mme, Pascal's Schwester III. 15 ff. Ihre „Vie de Pascal" III. 17.
*Périer*, Pascal's Schwager III. 19 f.
*Périgny*, Sekretär Ludwig XIV., redigirt dessen Memoiren IV. 342.
*Perrault*, Charles, Leben und Werke III. 256—259. Seine Memoiren III. 129. Fabeln III. 198. Ueber Racine's Andromaque IV. 148. Ueber die Alten IV. 279 ff.
*Perrault*, Pierre, dessen „Critique des deux tragédies d'Euripide et de M. Racine" IV. 178.
*Perrin*, Lyriker III. 82.
*Perrücke*, die, auf der Bühne II. 389.
*Petit-Couronne*, Corneille's Landhaus daselbst II. 134, 292 u. 293 Note.
*Petitot*, dessen Sammlung v. Memoiren III. 48.
*Pichou*, Dramatiker I. 320. Sein Stück „Les Folies de Cardénio" II. 88, 96, 384; III. 373.
*Pius V.*, Papst I. 14.
*Plautus*, Nachbildung seiner Aulularia I. 277.
*Plejade*, die I. 30 ff.
*Poisson*, Raimond IV. 107. Dessen „Baron de Crasse", „Le Poëte Gascon", „Les faux Moscovites" IV. 107 u. 108.
*Pomme de Pin*, la, die Schenke I. 103.
*Poquelin*, der Vater IV. 11.
*Poquelin*, Jean Baptiste, siehe Molière.
*Port-Royal* III. 12 ff.
*Posse*, die italienische, ihr Einfluss auf Corneille II. 162.
*Poussin*, Nicolas II. 27; III. 368.
*Pradon* von Boileau als Dichter beurtheilt III. 82. Streit mit Racine I. 257; IV. 179 ff. S. Tragödien „Pyrame et Thisbé", „Tamerlan", ibid. Seine „Phèdre" IV. 180; IV. 236.
*Precieusen*, die I. 161 ff.; III. 56 ff.
*Préfontaine*, Satiriker III. 132 Note.
*Prévost-Paradol*, dessen Werk „Les Moralistes français" III. 46 u. öfters.
*Primaticcio* in Frankreich II, 25.
*Prosa*, ihre Ausbildung I. 165 ff.
*Prynne*, dessen Histriomastix II. 379.
*Psalmen*, übersetzt II. 295. 316.
*Pure*, Abbé de, dessen Roman „La Précieuse" IV. 24.
*Puristen* II. 467.
*Quichote*, Don, auf der Bühne II. 96; III. 174
*Quietismus*, der IV. 316.
*Quinault*, Philippe, Leben und Werke III. 100—104. Dessen Stratonice II. 77 Note. Antheil an Corneille's Psyché II. 314. Als Lustspieldichter IV. 89.
*Rabelais* I. 25, 103. Fabeln III. 198.
*Rabutin-Chantal*, Celse Bénigne de, Vater der Frau von Sévigné III. 270.
*Rabutin-Chantal*, Jeanne de, Grossmutter der Frau von Sévigné III. 270. Gründet den Orden der Salesianerinnen II. 70.
*Racan*, dessen Biographie Malherbe's I. 79. Leben u. Werke I. 213—217. Die „Bergeries" I. 321 ff. Paraphrase der Psalmen II. 295, 316.
*Racine*, Agnès, Oberin des Klosters zu Port-Royal IV. 119.
*Racine*, Jean, Streit mit Pradon I. 257. Andromaque in der Provinz II. 59. Seine Bérénice II. 309. Bei Hof III. 113. Seine Phèdre III. 150. Seine Plaideurs III. 308. Natursinn III. 376. Sein Leben u. s. Werke IV. 115—203. Seine Nachkommen 203 u. 204. Seine Darstellung der Eifersucht IV. 217 ff. Einfluss der Cartesianischen Lehre 221. Sein Liebhaber 221. Seine Sprache 223 ff.
*Racine*, Louis, seine Memoiren IV. 120. Seine Gedicht „La Religion" und seine

„Remarques sur les tragédies de J. Racine“ IV. 204.
*Rambouillet,* marquise de I. 155; III. 68.
*Rambouillet*, Hôtel de I. 18, 159; II. 33, 238, 257; III. 366.
*Rancé de Bouthillier* gründet den Trappistenorden III. 8.
*Ranconnet,* dessen Wörterbuch I. 59.
*Rapin,* René, Memoiren III. 316 Note
*Rayssiguier*, dessen Pastoralschauspiele I. 323; II. 89 ff.
*Régale,* die, Streit um dieselbe III. 339 ff.
*Regnard,* François I. 256; IV. 113.
*Régnier-Desmarais* IV. 275.
*Régnier*, Mathurin, Leben und Werke I. 99—113; II. 225; III. 138, 148. Macette IV. 36.
*Reisen* im 17. Jahrh. III. 291.
*Religionskriege* I. 13, 16.
*Renaissance* unter Franz I., II. 23.
*Renandot* gibt die erste französische Zeitung heraus III. 121.
*Retz*, Kardinal II. 10, 17. Memoiren III. 224; IV. 335 ff. Kanzelredner III. 314. Bearbeitung v. Mascardi's Fiesco IV. 335.
*Reuchlin,* dessen Buch „Pascal's Leben u. der Geist seiner Schriften III. 46 Note.
*Richelieu,* Kardinal, Begründer der Akademie I. 237 ff. Als Staatsmann I. 249. Sein Palais I. 250. Die fünf Autoren I. 338 ff.; II. 206. Seine Schauspiele I. 341 ff.; II. 206. Gönner des Theaters II. 389. Freund satirischer Kritik II. 462, 465. Verhältniss zu Corneille II. 217, 245, 246 Note. Gegen den „Cid“ II. 206 ff., 213 ff. Demüthigt den Adel II. 8. Von Retz charakterisirt IV. 340.
*Richer* du Belleval, gründet den botanischen Garten I. 58.
*Richesource*, s. Escuyer.
*Ricot,* dessen Wörterbuch I. 59.
*Rigault*, Hippolyte, dessen Buch „Histoire de la querelle des anciens et des modernes“ IV. 280 Note.
*Rigault,* Maler III. 344.
*Rinuccini,* dessen Opern I. 53.
*Riolan,* Anatom I. 58.
*Rioux,* Ausg. d. Memoiren der Mme de Motteville IV. 332 Note.
*Ritterdichtung* II. 91 ff.
*Roannes,* Herzog v., Jansenist III. 21.
*Rohan-Chabot,* Herzog v., III. 68.
*Rom,* s. Einfluss auf Frankreich im 17. Jahrh. II. 5.
*Roman,* der, I. 133 ff.; II. 469 ff.; III. 61 ff.
*Romanet,* Catherine, Racine's Frau IV. 188.
*Ronsard* I. 30—32; II. 225; III. 82; 155, 370.
*Rosimond*, Schauspieler und Dichter IV. 110.
*Rotrou*, Jean I. 307, 338; II. 49, 95; 355 ff. Seine dramatischen Werke II. 88, 93, 185, 356 ff. Seine Antigone IV. 134. Seine Iphigénie IV. 171. Seine Schilderung der Eifersucht IV. 217.
*Roullé,* P., Pfarrer zu St. Barthélemy, dessen Pamphlet „le Roi glorieux“ IV. 39.
*Rousseau,* J. J. I. 149, 256. Gegen La Fontaine III. 210. Sein Natursinn III. 363. Ueber den „Misanthrope“ IV. 44.
*Rutebeuf*, Dichter des 13. Jahrhunderts, gegen die Heuchler IV. 36.
*Sablé*, marquise de, II. 438; III. 21, 52 ff. 68.
*Sacy,* siehe Le Maistre de Sacy.
*Saint-Amant*, dessen lyrische Gedichte I. 229 ff., dessen „Moïse sauvé“ I. 230; III. 83, 162. La Métamorphose de Lyrian et de Sylvie“ II. 71 Note.
*Saint-Cyr* IV. 191 und Note.
*Saint-Cyran,* Abbé de, siehe Hauranne.
*Saint-Evremond* II. 41 ff., 445. Leben und Werke II. 465 ff. Sein Urtheil über Corneille und Racine II. 634. Kritik des Racine'schen „Alexandre“ IV. 137, 211.
*Saint-Gelais,* Mellin I. 28.
*Saint-Gelais,* Octavien I. 28.
*Saint-Pavin* II. 445 und Note.
*Saint-Simon,* Herzog v., III. 113, 119, 321, 338. Ueber Frau von Sévigné III. 302. Leben u. Werke I. 344—358.
*Sainte-Beuve* über Corneille's Rodogune II. 273 Note. Port-Royal III 46 Note. Causeries du lundi ibid. Ueber Frau v. Sévigné III. 302. Portraits de femmes III. 254 Note. Ueber Mme Deshoulières IV. 179 Note. Du génie critique de Bayle IV. 373.
*Sainte-Marthe*, Gaucher (Scaevola) de, lat. Gedichte II. 119.
*Saliez,* Mme de III. 243, 255.
*Sales,* François de, I. 53; III. 270, 311, 317 f.
*Salignac,* Besitz der Fénelon IV. 309.
*Salignac,* marquis de, Neffe Fénelon's. Herausgeber des „Télémaque“ III. 260,
*Sallebray,* dessen „Troade“ IV. 142.
*Salmasius* I. 59.
*Sannazaro,* dessen Arcadia I. 137.
*Santeul,* Jean de II. 48.
*Sarrazin,* Jean François I. 226; II. 48; II. 128.
*Satire,* die II. 441 ff.

*Satire Ménippée* I. 34, 107.
*Scaliger* I. 59.
*Scarron*, Leben und Werke II. 475—491. Cyrano gegen ihn II. 450.
*Schäferspiele* I. 323.
*Schauspieler*, wandernde I. 291; II. 56. Scarron über sie II. 57. Ihre Gönner II. 122, 280, 377.
*Schiller*, seine Dramen II. 202. Seine jugendlichen Helden IV. 222.
*Schmidt*, dessen Ausgabe von Aristoteles Poetik II. 335 Note.
*Sconin*, Generalvicar in Uzès IV. 125.
*Scudéry*, Georges de I. 257, 307; II. 91, 93. Leben u. Werke II. 101—118. Verhältniss zu Corneille II. 154, 165, 210, 212, 217.
*Scudéry*, Madeleine de I. 149, 158; II. 161, 163, 184. Leben und Werke III 63—79. Ihr Kreis III. 56.
*Secchi*, Nicolo, dessen Lustspiel „l'Interesse" IV. 20.
*Seignelay*, Minister, dessen Korrespondenz mit Fénelon IV. 311 f.
*Segrais* III. 48, 51.
*Senault*, Kanzelredner III. 311, 316.
*Seneca* II. 238; IV. 134, 182.
*Sénecé* IV. 275.
*Septembriseurs* I. 14.
*Séraphin*, Kanzelredner III. 318.
*Séricourt*, Jansenist IV. 120.
*Sérisy*, Akademiker I. 247.
*Serres*, Olivier, dessen „Théâtre d'agriculture" I. 58.
*Sévigné*, Charles de III. 274 ff.
*Sévigné*, Henri de III. 273 ff.
*Sévigné*, Marguerite Françoise III. 274 ff. s. Grignan.
*Sévigné*, Marie, marquise de I. 149. Erziehung II. 30. Leben III. 268—281. Ihre Briefe III. 281—302. Abschriften und Ausgaben III. 282. Ueber den Cid II. 200. Ueber Bourdaloue III. 350. Ihr Natursinn III. 378.
*Shakespeare* in Frankreich I. 257; III. 373. Sein Timon IV. 95. Othello IV 219, 220.
*Simiane*, marquise de, veröffentlicht die Sévigné'schen Briefe III. 61. 281. 369.
*Skepsis* in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts II. 92.
*Soissons*, Graf, dessen Aufstand IV. 336 f.
*Smiles* Samuel, Schriften über die Hugenotten IV. 264 Note
*Somaize*, Dictionnaire d. Précieuses II. 60.
*Sophokles* IV. 212 ff.
*Sorel* I. 228 Note; II. 453, 377, 469, 471 ff. 475.
*Sourches*, marquis de, dessen Memoiren IV. 344.
*Sourdeac*, marquis de II. 312.
*Spanien*, s. Einfluss auf Frankreich II. 6, 184 ff., 260 ff., 277.
*Spinoza*, Baruch II. 430.
*Stände* in der Bretagne III. 295 ff.
*Stegreifpoesie*, ital. II. 91.
*Stephanus*, Henricus I. 59.
*Streit* über die Alten und die Modernen IV. 278 ff.
*Subligny*, dessen „Folle Querelle" IV. 110 u. 150.
*Sully* I. 45.
*Sully-Prudhomme*, Naturschilderung III. 382.
*Swift*, dessen Gulliver II. 462.
*Taillefer* II. 127.
*Taine*, H. über La Fontaine III. 174.
*Talbot* führt die Chinarinde ein III. 187.
*Tallemant des Réaux*, dessen „Historiettes" I. 52. Note; IV. 334 f. u. öfters.
*Talon*, Denis III. 307.
*Talon*, Omer III. 306. Memoiren III. 316.
*Tänze* II. 38.
*Taphanel*, Achille, dessen Buch „le Théâtre de Saint-Cyr IV. 194 Note.
*Tasso* I. 137, 154; II. 68; III. 155.
*Telesio*, Philosoph II. 403.
*Tellez*, Fra Gabriel, siehe Tirso de Molina.
*Tellier*, Jesuitenpater IV. 357.
*Terenz* I. 277.
*Testu*, Abbé Jacques III. 316.
*Theater* I. 261 ff. Die Bischöfe und die Sorbonne darüber II. 33 Note.
*Théophile*, s. Viau.
*Thierry*, Ed., dessen „Quatre mois du théâtre de Molière" IV. 42 Note. Ueber das Verhältnis zwischen Racine und Molière IV 129 Note.
*Thomas a Kempis* „Nachfolge Christi", übersetzt von Corneille II. 294 ff., von Tixier und Desmarets, ibid. Note.
*Thou*, de, I. 60.
*Tirso de Molina* (Fra Gabriel Tellez) IV. 40.
*Titreville*, Lyriker III. 82.
*Tixier*, Antoine, übersetzt die „Nachfolge Christi" II. 295 Note.
*Topin*, Marius, dessen Schrift über Retz IV. 340 Note.
*Torelli* leitet die Inscenirung von Corneille's Andromède II. 279.
*Tragiker*, neben und nach Racine IV. 231 ff.
*Tragikomödie* II. 91 ff 320.
*Tragödie*, allgemeine Würdigung IV. 3 f. Der Charakter der französischen Tragödie IV. 205—216, 226—230.
*Treuttel* u. *Würtz*, Herausgeber der Mem. Ludwig XIV. IV. 343.

*Trévoux*, Journal de, III. 143.
*Tristan l'Hermite*, lyrische Dichtungen I. 222; II. 119. Leben u. Werke II. 49, 119 ff., 184, 212; III. 100.
*Turenne* II. 15.
*Urfé*, Honoré d', I. 135. Seine Astrée I. 141—149; II. 69, 71; III. 61, 371.
*Valincour*, Historiograph IV. 190 und Note.
*Valladier*, Besse de, Kanzelredner I. 53; III. 311.
*Vallée*, dessen Schrift „l'Eloquence judicaire" III. 310 Note.
*Valois*,, die letzten, Literatur zu ihrer Zeit I. 21—36.
*Van Dalen*, Maler III. 49.
*Va-nu-pieds*, der Aufstand der I. 132; II. 237 ff.; III. 18.
*Vaugelas* II. 370.
*Vauquelin*, siehe Des Yveteaux und La Fresnaye.
*Vaux de Vire* II. 128.
*Vendôme*, die Prinzen III. 190.
*Veuillot*, Louis, gegen Molière IV. 48.
*Viau*, Théophile de I. 222; II. 89, 102 ff., 148, 225, 315, 445.
*Vida*, Marco Girolamo, dessen De arte poetica III. 155.
*Viet*, François, Mathematiker I. 58.
*Villeray*, Mémoires d'Etat I. 64.
*Villiers*, Bearbeitung des Don Juan IV. 40. Seine andern dramat. Werke IV. 110.
*Villiers*, Abbé de, seine „Entretiens sur les tragédies de ce temps" IV. 176.
*Villon* I. 103.
*Vineuil*, s. Leben Turenne's III. 223.
*Vincent* de Paul II. 7.
*Vinci*, Leonardo da II. 25.
*Vitart*, Antoine und Nicolas, Verwandte Racine's IV. 123.
*Vivonne*, Jean de, marquis de Pisani I. 155.
*Vizé*, Donneau de, sein „Mercure" III. 57, 122. Seine Lustspiele IV. 32, 91 —93, 108.
*Voiture* I. 184 ff.; 198; II. 47.
*Volkspoesie*, nicht beachtet im 17. Jahrh. IV. 273.
*Vollmöller*, Karl, dessen Sammlung französischer Neudrucke IV. 40 u. öfters.
*Voltaire* über das Vorbild des Cid. II. 202 Note. Gegen Shakespeare I. 257. Micromégas II. 462. Ueber Racine's Iphigénie IV. 178. Vergleichung einer Stelle der Iphigénie mit einer Stelle in Hamlet IV. 210 Note.
*Vortrag* auf der Bühne II. 395.
*Vouet*, Simon, Maler II. 27.
*Wace*, Robert, le roman de Brut, le Roman de Rou II. 128.
*Waddington* über das Lustspiel I. 25.
*Weiss*, Ch., dessen „Histoire des Réfugiés protestants" IV. 264 Note.
*Zeitungen* III. 265 ff.
*Zola*, Emile III. 152.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 072889170